

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE PINTURA



TESIS DOCTORAL

**Encuentros en el límite entre el arte y el teatro:
la instalación como espacio dramático**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

María Covadonga Fernández Vázquez

Directora

Catalina Ruiz Mollá

Madrid, 2015

Directora:
CATALINA RUIZ MOLLÁ



DEPARTAMENTO DE PINTURA
FACULTAD DE BELLAS ARTES

MARÍA COVADONGA FERNÁNDEZ VÁZQUEZ
TESIS DOCTORAL

ENCUENTROS EN EL LÍMITE ENTRE EL ARTE Y EL TEATRO: LA INSTALACIÓN COMO ESPACIO DRAMÁTICO



Imagen de portada:

María Vallina, *Animal Carbón*, 2014.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Pintura



TESIS DOCTORAL

**ENCUENTROS EN EL LÍMITE ENTRE EL ARTE Y EL TEATRO:
LA INSTALACIÓN COMO ESPACIO DRAMÁTICO**

**TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

MARÍA COVADONGA FERNÁNDEZ VÁZQUEZ

Directora
CATALINA RUIZ MOLLÁ

Madrid 2015

Agradecimientos.

Este trabajo está dedicado al conflicto, al conflicto dramático de la vida, de la investigación académica y de la búsqueda artística, y a la maravillosa crueldad que en él está siempre presente.

Gracias al Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, y muy especialmente a mi directora Catalina Ruiz Mollá; al grupo de investigación “El cuerpo en el arte contemporáneo: imagen y sujeto”, que ella misma dirige y que nos ha dado la oportunidad de profundizar en la práctica y en la teoría de esta investigación, de discutir algunos de los contenidos de la tesis en el ciclo de conferencias “Corpus Literalis” que tuvo lugar en la Trasera de la Facultad de Bellas Artes en 2014, y de ponerlos en práctica con la exposición “Ductus: Artefactos y Gestos” que se realizó en mismo año en la Sala de Arte C del Museo del Traje de Madrid. Quiero agradecer también el apoyo a esta investigación a la Universidad de Zaragoza, en especial a mis compañeros del grado en Bellas Artes que impartimos en el campus de Teruel; a la Federación Internacional de Investigación Teatral (FIRT-IFTR) que ha permitido que se discutan partes de esta tesis en varios congresos internacionales; a Bernardí Roig que nos ha dedicado su tiempo y su interés, a los lectores altruistas, sobre todo a Noemí de Haro, a todos los familiares y amigos que han seguido todo el proceso de investigación y realización de esta Tesis y con especial cariño, agradecimiento y admiración a mi padre.

**ENCUENTROS EN EL LÍMITE ENTRE EL ARTE Y EL TEATRO:
LA INSTALACIÓN COMO ESPACIO DRAMÁTICO**

ÍNDICE

Índice.

Pág.

1. Summary.....	11
1.1. Introduction.....	13
1.2. Objectives.....	18
1.3. Conclusions.....	19
2. Introducción	21
2.1. Presentación y estado de la cuestión	27
2.1.1. Autores y artistas	31
2.1.2. Teóricos e investigadores	32
2.2. Objetivos	33
2.3. Metodología	35
3. Espacios Escénicos – Lugares para el Arte	39
3.1. Renovación Teatral	51
3.2. Nuevos cambios en las artes plásticas	64
3.2.1. El suprematismo de Malévich	71
3.3. Dadaístas: No es Arte, No es Teatro	74

4. Del Teatro de la Crueldad a la Instalación	85
4.1. Artaud, equilibrios y desequilibrios sobre el límite de un teatro puro	94
4.2. Regreso a la Crueldad	99
4.3. Espacio agitado, fragmentado y cruel: la instalación	108
5. Utopías Teatrales = Realidades Artísticas	117
5.1. Un intento de rescate de la utopía: desde la Performance a través de la obra de Marina Abramovic	130
5.2. El cuerpo en el desarrollo de la obra de arte; la acción en la creación de la imagen en la obra; el ciclo acción-dibujo-instalación de Matthew Barney	143
5.3. En la cuerda floja entre las artes visuales y las artes escénicas: relaciones entre arte, acción y espectador	162
6. El Espectador, su espacio y su tiempo	171
6.1. La instalación: espacio dramático de tránsito	179
6.1.1. Nauman: de lo cotidiano a lo extraordinario	185
6.1.2. Graham: ser espectadores de nosotros mismos	195
6.1.3. Boltanski: La memoria como lugar de encuentro, tiempo y espacio comunes entre la obra y el espectador	207
6.2. El espectador actor	224
7. Jannis Kounellis: la extensión del objeto en el espacio como escenarios de vida	231
7.1. La construcción de la imagen dispone un espacio entre lo vivo y lo muerto... ..	256
7.2. Lo real para el actor es lo real para el espectador	266
7.2.1. Kounellis en y desde el teatro: colaboraciones con Quartucci	273
7.3. Tragedia y Artaud en Kounellis	289

	Pág.
8. Bernardí Roig: conflicto cruel entre la obra y el espectador	299
8.1. Un espacio escenográfico para la incesante renovación de un drama no escrito	325
8.2. La obra antagonista espera al espectador protagonista que irrumpe en escena	333
9. Conclusiones	345
10. Bibliografía	355
11. Índice de figuras por autor.....	371
12. Anexo I: Textos	379
• El ombligo de los limbos. Antonin Artaud	383
• El pesa-nervios. Antonin Artaud	384
• Hacia un teatro pobre. Jerzy Grotowski	386
• Del cuerpo, del comportamiento, de lo “natural”, de lo “vivo” como autenticidad teatral. Jannis Kounellis	394
• Omelia. Jannis Kounellis	397
• Sin Título, 1993. Jannis Kounellis	400
• Treinta años después [Últimas notas desde el interior de una caja de cartón, Bernardí Roig	403
• Binissalem, Bernardí Roig	408

**ENCUENTROS EN EL LÍMITE ENTRE EL ARTE Y EL TEATRO:
LA INSTALACIÓN COMO ESPACIO DRAMÁTICO**

1. SUMMARY

1. Summary.

“Encounters on the limit between Art and Theatre: Art Installations as a Dramatically Space.”

1.1. INTRODUCTION.

The choice on our research theme, which is not a part of any institutional object, was born in a crossroad between the own autobiographic moment of the author and the intention of finding a new point or relevant aspect on art, on theatre, and almost in the encounters between them.

Within the general framework of an investigation that explores in depth the crossings between Theatre and Visual Arts, we position ourselves in a place where the boundaries between them are actually a meeting point. In this Thesis we would like to focus on those spaces where action and image meet and transform themselves in a way that one cannot exist without the other. The image, the work of art, will appear as

a direct consequence of the action, a dramatic action. Image and action will become essential for the dramatic fact as well as for the image, for Art and for Theatre.

In this space of intersection, the action is the one that makes possible the work of art, the one that defines it and creates it. We can consider the action as the minimum element in the theatre, as well as an image as the minimum element for visual arts. This way we can recognize an encounter in the works where one cannot exist without the other.

“There is theatre while a public exhibition works in a combination of bodies and languages, with a stage or without it”. (Alain Badiou en VVAA, 2007, 22)

We may think of this combination of bodies and languages from any artistic form. We can experience a theatrical performance in many other fields different than the regular stage, as it does not have to be placed in a particular space, not even specifically a theatre stage space. Theatre as a dramatic event is present in the work of art, it is a reality in Art, in Life and in the Aesthetic Experience. The audience becomes the main role of this dramatic event, due to their relationship and involvement in the work, and how the work itself becomes the antagonist of a situation that is as theatrical as real.

For a clearer vision of this relationship, we are interested in those artistic proposals where the limits between art and theatre are entirely deliberate. We will examine the ones that seek for such a connection and where the edges are blurred and where the transformation in the spectator will make him the main role of the play. We will analyse the work of two contemporary artists: Jannis Kounellis and Bernardi Roig.

The work of art, either visual or theatrical, is made out of gesture and thought. The gesture is the embodiment of art, the image in its broadest sense, the image that in every form, is the stimulus that triggers the work and that will lead to thought. The gesture (the artwork) contains space and time; the thought belongs to the spectator.

Thus, we are giving to the spectator the space of creation out of his own thinking, his own life, reality and personal experience. The spectator then becomes the

leading role of the play. An actor that decides to live a real and true experience in a certain space during a certain time: the time in which the work of art takes place.

That is a cruel gesture; the artist is merely open a door to where he does not allow to arrive in another way as Artaud pretend. So, for the spectator, without the experience of the artwork, there would be no transformation. It is a transformation that operates by invading and attacking the individuality of each one and therefore it is a cruel one.

After a century of searching for the sensitive spectator, for that active audience that concerned Artaud so much, I honestly believe that we should no longer think so much about it, because this spectator is already there. Maybe it is not the mass audience, but as an active spectator, he is the one who takes chances and risks, and who is willing to be transformed.

In this sense, nowadays the purpose of the author, the artist, is not to change spectators into leading roles or plan a route for them, because the artist during his creation process does not have to think about the viewer. Therefore, the artist job is just to reflect on his work, through his work. However, the spectator himself can search and find his own place in the work, can claim and demand his time of action in it. The spectator has to be a part of the artwork, has to join the creative discourse, and set his or her own dialogue with the work, through an intimate and personal act, as intimate and personal as the artistic process to the artist

The sensitive spectator is egotistical, wants to make the work his own, to absorb it, understand it, and rebuild the artistic experience through his personal journey, his own real feelings to it. The audience wants to take their own space, decide their time, and choose the way they make the work their own, being part of the work itself.

Today we may believe in a viewer that has already been aroused to become part of the work. The earliest deliberated forms in art and theatre wanted to offer an aware spectator the possibility to participate actively in the work; now this has become a requirement. A responsibility that is accepted and assumed until it becomes the will of the viewer, which wants to be part of the creative process and specially part of the

meaning of the work of art itself. We already have a sensitive spectator who is carried along, who becomes involved by the work, who interacts with it, who feels, who lives an experience.

An image is probably enough to establish these relationships between the artwork and the spectator. If we want to recognize that combination of bodies and languages, we can think of the dramatic, theatrical ritual that exists in the relationship between the image and the spectator. An image can be as inquisitive as any antagonist and can bring down all the action weight on any viewer who dares as "brave" protagonist, to invade its space.

And we could keep on searching for any other examples where the terrifying and cruel painting invades us and transforms us just as Artaud's "Theatre of Cruelty" seems to be willing to.

We will find this "spectator protagonist" in the so-called Art Installation. This artistic format gathers a critical conceptual and aesthetic importance and also allows the spectator to take up and travel around the space. These Works of Art are composed by a series of elements arranged in a space letting the viewer decide whether to enter or not, letting the viewer measure the amount of time he wants be a part of the "scene created", a viewer that "acts" in the work. When we mention Art Installation, we are talking about a whole, a whole that is a part built-in the artistic work, so everything involved in or outside this work it's important regarding a visual, aesthetic and conceptual level.

One of nowadays artist's most important concern is the viewer development. It is making the space speak itself so that it can suggest an action for the spectator, who becomes an actor playing in a space that at the same time becomes a container for dramatic action.

The scene of cruelty is not a show offering a reflection. This scene of cruelty acts as a "force", an impulse, a provocation, an offering from the author, artist, creator. That is the image that triggers the action, the image that makes real theatre.

The work is identified as an episode of a potentially unlimited process, where the free manipulation and experimentation of matter and its possibilities for interaction such as instability and mutability, will conform and take place on a decentralized space. So it is impossible to reduce the visual result into a single and coherent reading; the object becomes something undefined, provisional, with the aim of promoting the dissociation, dispersion in perception, that it's also indeterminate, so that, the spectator is responsible for reconstructing the idea or the emotion.

During this dialogue with the viewer, the works acquire the extent of humanity, of life. The works create a reality in which ART, THEATRE, LIFE "happen". Reciprocal relationships are created between art and space, between space and spectator, between spectator and art.

On this work we have used examples of artists as Marina Abramovic, Matthew Barney, Bruce Nauman, Dan Graham, Christian Boltanski; and almosts let's try to understand this point of view on this relationship work-space-spectator using two examples: Kounellis and Roig. In the works of these two artists this relationship leaves absolute freedom to the viewer as he or she is not as conditioned by space or time. In these works, art space is a meeting place, a space that contains life.

In both cases, the work should not have a single coherent reading. The object becomes something undefined, provisional, and favours dissociation, dispersion. It becomes an indeterminate proposal that must be rebuilt by the spectators through their experience. Of course, the artistic fragmented gestures are: to let hanging, dragging, deforming, breaking and destroying, always in great dramatic force. Maybe the dramatic interest of these two artists is what makes us reflect on the relationships that are created between the works and the spectators.

We think of gestures that do not respect the time of the narrative to increase its drama, and specially, to be in hands of the viewer.

The images offer us a non-linear information. Images evoke the staging, where the spectator will be actor and author of his own drama, wrapped in a layered assembly of elements composing a physical language. A language made of non univocal meanings, that takes distance and reunites once again avoiding to force a

single interpretation, but also pretending to give room for the real experience: life. A sensory communication based on space and gesture.

In such places, the spectator when experiencing the work, must face too the mirror of his own obsessions, his primitivism, his animalism, his fears, his own sense of life and things, remaining at a level that is not conventional or illusory but internal, personal and real.

1.2. OBJECTIVES.

Our main objective and the hypothesis of this Thesis, is noun on the title: “Encounters on the limit between Art and Theatre: Art Installations as a Dramatically Space”. We try to see and analyse the main characteristics of Theatre and the dramatically fact witch exists in a space defined as an Installation piece of art. And we want to use the limits between art and theatre to find the common places where the essence of both happen at the same time.

GENERAL OBJETIVES:

- I. To analyse the idea of limit as a meeting space and how it builds the spaces where the contamination between the different disciplines becomes a boundary where art and theatre merge to a common language.
- II. To demonstrate that in some expressions of contemporary art, the dramatically fact happens absolutely and radically, and almost as a? *theatre of cruelty*.
- III. To define the Installation as the form of art witch is better to be solution for our main objective; on it, the dramatical fact and the theatrical event happen in its action space.

1.3. CONCLUSIONS.

The main conclusion of this thesis: "Encounters on the limit between Art and Theatre: Art Installations as a Dramatically Space", is precisely the one that proves the main hypothesis. Now as a conclusion of this research, we can assert that Theatre exists, lives, and is an essential part of the Installation Art.

So, the Installation piece of art is positioned just in the possible and habit limit between art and theatre, a limit that is a real intersection, not a separation or a boundary. On the space that the Installation offers as an art form, there are all the main characteristics for a theatre that has been utopic until now: The Artaud *Theatre of Cruelty*. On the space of the Installation became possible a theatre without theatre, a dramatically fact without text, and mainly a live and real transformation of the spectator. In the space of the Installation the identification theatre-life-art is possible, because this is the only space that is offered in his entirety to the totality of the spectator.

Therefore, the spectator goes deep into the piece of art, leaves itself to be transformed for the artwork. And this participation of the audience stabilises a live and real relation with the piece and a single straight link between the work and the spectator. Is the piece of art itself, without intermediaries, that provokes the transformation in the spectator, a transformation inevitable and cruel.

GENERAL CONCLUSIONS :

- I. The limit between art and theatre is rather a space where they converge towards each other it is not a separation between art disciplines. This limit favours the cohabitation of art and theatre in the time and in the space, and the contaminations of the elements and gestures that a part of them: of art, of image, of theatre and of action. When those two elements, image and action, are combined to new forms of art and theatre in the cross-border born?. Those new forms of art and theatre

have a big part of performativity and provoke the extension of a space habit on the limit where the clear definitions of art and theatre disappear.

- II. The dramatical or theatrical event happens and it is a contemporary art expression. The performative character is a main part of a lot of art proposes today. The Contemporary Art has the necessity of that theatrical aspect on the art image, on the space and on the time occupied by artistic gesture. The space of the artwork reclaims the necessity of any action that should happen on it. All of this has contribute to the fact that art has to make possible the Artaud Theatre of Cruelty in its essential and radical characteristics.
- III. The Installation artwork demonstrates the real theatrical and cruel event in art. That form of art is the best to create a dramatical event and to allow a free theatrical action of the spectator, who is the one who should live a true as well as cruel transformation. On the space of an Installation exists the purest encounter between art and theatre.

**ENCUENTROS EN EL LÍMITE ENTRE EL ARTE Y EL TEATRO:
LA INSTALACIÓN COMO ESPACIO DRAMÁTICO**

2. INTRODUCCIÓN

2. Introducción.

La elección de un tema de investigación en el arte, que no forma, necesaria y lógicamente parte de un objetivo determinado estructural o institucionalmente, nace en un cruce de caminos entre la inquietud vital del momento biográfico del autor y la pretenciosa intención de mostrar o descubrir algún destello o aspecto relevante, aún inédito o poco iluminado que se acumule al enorme depósito que es ya la reflexión sobre el propio arte, y en este caso también del teatro y de sus encuentros.

Nace, pues, de la más exigente necesidad de creación, de innovación, de transgresión del artista, es, claro está, otro análisis más sobre la experiencia del límite.

La investigación se ha dirigido al encuentro y a la separación entre las artes plásticas y las artes escénicas. Se ha querido analizar cómo unas contaminan a las otras y cómo al mismo tiempo se nutren, también mutuamente, hasta su transformación. Se indaga, por tanto, en la búsqueda de la obra que se identifique con el arte¹ y con el teatro en sus elementos más esenciales, una obra que se conciba en

¹ Creemos que es necesario hacer algunas aclaraciones sobre esta distinción entre Arte y Teatro, pues aunque entendemos que el teatro lógicamente es también un arte, establecemos esta diferenciación habitualmente en la tesis para poder precisamente adentrarnos en los límites que hacen que ambas disciplinas se encuentren. Cuando hablemos, pues, de arte nos referiremos a las que tradicionalmente se agrupan en el ámbito de las artes visuales y plásticas, entendiendo éstas en toda su amplitud, y considerando que son las que se ofrecen al espectador en forma de imagen (incluyendo también la imagen que configura un espacio) por parte de un artista plástico o visual. Por teatro asumiremos también cualquier propuesta que forme parte del ámbito de estudio relacionado con las artes escénicas (aunque no necesariamente se inscriban en un espacio escénico tradicional), dramáticas o performáticas, las que sobre todo proponen una relación entre la obra y el espectador a través del cuerpo del actor o performer. Queremos también destacar que esta diferenciación aparece en el propio título de esta tesis por idénticas

su totalidad, especialmente en relación con el espectador y que se identifique con la vida. Vamos a buscar un tipo de obra y propuesta que haga que esos límites entre el arte y el teatro se diluyan o desaparezcan, pues queremos que ese espacio limítrofe sea un lugar de encuentro y no de separación.

A través de este trabajo se pretende llegar a ejemplos del arte y del teatro contemporáneos en los que esa línea fronteriza entre uno y otro deja de existir. Ahondaremos por tanto en los espacios compartidos que consideramos teatrales y dramáticos en arte.

Esta tesis sostiene la hipótesis de la existencia del hecho dramático, del teatro, en el espacio del arte. Defiende el fin de las utopías del teatro gracias a su reconocimiento en el campo de las artes visuales, con el fin de establecer un encuentro en un terreno fronterizo donde los límites no sean una barrera sino un encuentro.

“Hay teatro desde el momento en que se da una exhibición pública, con escenario o sin él, de una combinación intencionada de cuerpos y de lenguajes.” (Entrevista de Elie During a Alain Badiou en VVAA, 2007, 22).

Queremos afirmar que podemos pensar esa combinación de cuerpos y lenguajes desde cualquier manifestación artística. Ya que ésta no tiene por qué enmarcarse en un espacio concreto y mucho menos particularmente escénico, pues podemos vivir la experiencia teatral en muchos otros terrenos que no son los habituales del teatro. Si el teatro sucede en el momento en el que tiene lugar esa relación entre cuerpos y lenguajes, lo podemos reconocer también en la relación de una obra con el espectador: obra \leftrightarrow espectador = lenguaje \leftrightarrow cuerpo.

Para ver más clara esta relación abordamos aquellas propuestas artísticas que se debaten en este límite mencionado entre el arte y el teatro de manera totalmente intencionada. Se profundiza en aquellas que buscan deliberadamente esa contaminación, ese caminar en el límite, y, sobre todo, una transformación en el espectador que lo haga protagonista.

razones, en él, ya que hemos querido enfatizar esa distancia entre el arte y el teatro para otorgar más rotundidad al tema y para establecer desde el principio la búsqueda de los lugares y espacios comunes entre ambas disciplinas. Todo ello con el fin de encontrar un límite que sea lugar de encuentro y observar de qué manera, efectivamente, el Arte puede englobar ambas disciplinas, sobre todo cuando veamos cómo en él se van a dar muchas de las más importantes características del teatro.

Lo teatral, el hecho dramático está por tanto presente en la obra de arte, es una realidad en el Arte, en la Vida y en la Experiencia Estética. Para poder afirmar esto, hemos ahondado en cómo el espectador en su relación y participación en la obra es, además, el protagonista de ese hecho dramático y cómo la propia obra es la antagonista de esa situación al mismo tiempo teatral y real, viva.

“Toda obra de arte, también en este mundo nuestro que se va transformando cada vez más en algo serial y uniforme, sigue testimoniando la fuerza del orden espiritual que constituye la realidad de nuestra vida. En la obra de arte acontece de modo paradigmático lo que todos hacemos al existir: construcción permanente del mundo. En medio de las ruinas del mundo de lo habitual y de lo familiar, la obra de arte se yergue como una prenda de orden; y acaso todas las fuerzas del guardar y del conservar, las fuerzas que soportan la cultura humana, descansen sobre eso que nos sale al paso de un modo ejemplar en el hacer del artista y en la experiencia del arte: que una y otra vez volvemos a ordenar lo que se nos desmorona.” (Gadamer, 1996 (a), 93)²

Se parte de la idea de que la obra de arte, tanto plástica como teatral, se compone de gesto y pensamiento. El gesto es la materialización del arte, la imagen en su sentido más amplio, la imagen, que en cualquiera de sus formas, es el estímulo que desencadena la obra, que hace que esta suceda, y que dará lugar al pensamiento. El gesto (la obra de arte) actúa en un espacio, el pensamiento, en el tiempo de la obra, y por lo tanto también pertenece al espectador, que además se apropia del espacio y el tiempo de la obra.

De esa manera podemos otorgar al espectador una parte muy importante de la obra, de la actuación que la hará posible, la que hace que la obra viva. El espectador es quien vive ese tiempo de creación, en un espacio, y sobre todo desde su propio pensamiento, desde su vida, desde su realidad y desde su experiencia. El espectador es, entonces el protagonista de la obra, es el actor que dentro de un espacio, durante el tiempo que, de forma libre, él mismo decida, vive de manera real y verdadera el momento en el que la obra de arte tiene lugar, el único momento en el que la obra sucede. Un instante verdadero, e irrepetible.

² En Gadamer el proceso de comprensión e interpretación supone una tarea de construcción e integración que significa involucrar en el individuo humano a la obra artística en su totalidad.

Es importante destacar esta característica de irrepetible, de un momento que sólo sucede una vez y que es verdadero, porque para llegar a esta relación de arte y teatro, para reconocer el hecho dramático en la Instalación, se hurga en algunas de las propuestas teatrales contemporáneas más utópicas. Las que más radicalmente han manifestado el rechazo de la representación, del texto y de la repetición. En particular, se hace referencia a la obra y pensamiento de Antonin Artaud, especialmente a su *Teatro de la Crueldad*, y a la descripción que Jacques Derrida hace de éste. Con ella vemos cómo podríamos estar ante una posible definición de una Instalación, en la que el único actor es el espectador.

Ese es un gesto cruel, el artista que otorga el “pensamiento”, la acción en un espacio durante un tiempo al espectador, como pretendía Antonin Artaud, no hace más que abrir una puerta al lugar donde no nos consentiríamos llegar. Para el espectador la experiencia de la obra supone una transformación, una transformación que por invasora, por atentar contra la individualidad de cada uno es cruel.

En ese recorrido hemos encontrado espacios escénicos que son lugares para el arte desde la renovación teatral y los cambios en las artes plásticas de principios del siglo XX, desde Malévich y desde los Dadaístas. Se plantea un devenir del *Teatro de la Crueldad* de Artaud en Instalación, que arranca en los equilibrios y desequilibrios sobre el límite en un teatro puro con el que se debatía este autor, se pasa por un regreso a la crueldad y se define la Instalación como un espacio agitado, fragmentado y cruel.

Se abordan también los intentos de rescate de las utopías desde el Arte de Acción, la Performance y el vídeo, a través de las obras de Marina Abramovic y Mathew Barney, que nos mantienen en la cuerda floja entre las artes visuales y las escénicas, estableciendo continuos vínculos entre el arte, la acción y el espectador.

Pero sin embargo, a lo largo de esta Tesis Doctoral, se niegan en varias ocasiones las dramaturgias de los textos escritos y también las pautas o las partituras de una Performance. Se busca la unicidad de la obra, de la experiencia estética, de la propuesta del artista y de la vivencia del espectador sin pre-texto.

Eso es precisamente lo que nos lleva a reflexionar sobre el espectador, su tiempo y su espacio, para descubrir la Instalación como un espacio dramático de tránsito en el que podemos vivir la crueldad “artaudiana”. Para analizar esto hemos profundizado en las obras de Bruce Nauman, Dan Graham y Christian Boltanski. En estas obras empezamos también a intuir un espectador que además es actor de su propio drama que transita y vive la obra. Entonces comenzamos a ver un espectador que además de participar en la obra, de vivirla, se deja transformar.

Esa transformación va a ser la que más estrechamente une la obra de arte con el *Teatro de la Crueldad* de Artaud, y con otras búsquedas utópicas que han configurado el teatro posdramático actual.

Y por último para acercarnos a las conclusiones se lleva a cabo el estudio de caso de la obra, escritos y pensamiento de Jannis Kounellis y Bernardí Roig. En ellos reconocemos la tragedia y la crueldad, la obra antagonista, un espacio dramático en una incesante renovación y un espectador protagonista que irrumpe en escena.

2.1. PRESENTACIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN.

“Encuentros en el límite del arte y el teatro: la instalación como espacio dramático”, es efectivamente una tesis que se mueve entre las disciplinas propias del teatro y las que pertenecen tradicionalmente al ámbito de las artes visuales, o lo que en términos generales se puede asociar al termino Arte. Somos conscientes de las contaminaciones y las intersecciones que ya existen entre arte y teatro, que se pueden clasificar en un lado, en otro o en ambos.

Precisamente lo que vamos a tratar de estudiar desde la práctica y desde la teoría son los espacios comunes y los lugares de encuentro. Si pensamos en el teatro y en su relación actual con el arte, enseguida pensamos en Performance, Happening, Arte de Acción o Body Art, y no podemos negar que estas formas de manifestación artística se encuentran precisamente en zonas fronterizas entre arte y teatro. Prueba

evidente de ello es que hoy todas ellas que se estudian desde ambas áreas de conocimiento. Los estudios performáticos los encontraremos en escuelas, academias y universidades tanto de Artes plásticas y visuales, es decir en Bellas Artes como en centro de estudios e investigación teatrales.

Veremos a lo largo de este trabajo cómo arte y teatro han colaborado, se han fusionado, se han transformado, aprovechándose además de sus propias contaminaciones para su transformación. Sin embargo, nuestra aportación pretende ir más allá de ese espacio común, de esos terrenos fronterizos. Queremos analizar más en profundidad dónde podemos hallar los elementos esenciales del teatro y reconocer su presencia en las artes visuales. No queremos quedarnos solamente en el contenido performático de una obra o el interés plástico del teatro. Es decir, no se trata de un análisis del Arte de Acción o la Performance, ni de plástica escenográfica o teatro performático. Pretendemos avanzar algo más en las investigaciones que unen y relacionan arte y teatro para encontrar el teatro en el arte.

El Arte se ocupa de las imágenes, el Teatro es acción. En Arte la imagen creada por el artista se enfrenta al espectador, en Teatro la acción del actor sucede ante un espectador.

Esta podría ser una síntesis válida de lo que es esencial en Arte o en Teatro. Pero desde hace ya más de un siglo el Arte busca diferentes formas de conjugar esa imagen y de ofrecerla al espectador, dicha imagen se adueña del espacio rompiendo sus propios límites técnicos, expresivos, conceptuales, y sobre todo plantea nuevos retos en cuanto a su relación con ese espectador. Y en esa lucha, desde hace también un siglo, se ha encontrado el Teatro, su salida del espacio escénico, los cambios de lugares para la acción y cómo estas buscan reducir al mínimo los límites entre actor y espectador, incluso deshacer ese límite para que sea un encuentro, una fiesta, para crear una comunidad; nos lleva a pensar en un paralelismo o un encuentro en los lugares fronterizos entre el Arte y el Teatro.

En este sentido nuestra premisa de partida es afirmar que lo teatral, el hecho dramático esta presente en la obra de arte, es una realidad en el Arte, en la Vida y en la Experiencia Estética.

Para llegar a esta afirmación es inevitable reconocer las contaminaciones que la historia nos ha dejado entre arte y teatro desde principios del siglo XX. Son aquellas vanguardias las que abrieron la brecha de estas relaciones y que aún hoy constituyen muchas de las propuestas fundamentales para poder analizar y comprender las actuales. Estudiaremos el arte, el teatro y el pensamiento que han dedicado sus gestos a estas intersecciones, y muy especialmente analizaremos algunas de las más radicales propuestas teatrales, las que por su propia definición y pretensiones fueron utópicas. Son estas las que más nos interesan, pues trataremos de salvarlas de su propia utopía desde el arte.

Lo que esta Tesis se plantea es la búsqueda en un límite como encuentro entre el arte y el teatro a través de los elementos esenciales para que se dé la acción teatral en el Arte; se quiere reconocer cómo el Arte se apropia de los espacios y los convierte en escénicos para provocar la acción; y sobre todo cómo se conduce a la figura del espectador hacia estos lugares de encuentro.

El espectador va a ser una figura clave en toda nuestra investigación, pues es el modo en el que éste participe en la obra lo que nos va a ayudar a reducir al mínimo los elementos imprescindibles para que se unan Arte y Teatro. Como decíamos antes muchos de los últimos movimientos artísticos y teatrales se han cuestionado el problema del espectador, y aún hoy artistas y colectivos reflexionan y dirigen su obra hacia las relaciones con los espectadores, siendo así un tema de crucial actualidad en cualquier manifestación artística o teatral hoy. Todos buscan la participación activa del espectador, mediante estímulo-acción o mediante la acción-reacción. Unos a través de la imagen y el espacio, otros a través de unos actores en un espacio, y precisamente nosotros nos preguntamos cuál es la verdadera participación de ese espectador activo en la obra.

Antonin Artaud y su teatro de la crueldad es el pilar fundamental en torno al que gira esta investigación. Junto a él tenemos en cuenta a quienes tras él persiguieron sus mismos objetivos intentando cada vez una nueva renovación de esa crueldad que atañe muy específicamente al espectador.

Tendremos en cuenta entonces toda la construcción de un teatro posdramático a lo largo del siglo XX y XXI que pasa por Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, El Living Theatre, Peter Brook, Eugenio Barba o Augusto Boal. Pensamientos

y propuestas teatrales que se debaten entre lo cruel, lo real, la vida, el arte, la verdad de la escena y la verdad del espectador. Este teatro posdramático ha sido crucial también para entender las nuevas formas del arte que se salen de los límites de la forma y que reivindican la presencia del artista en la obra. Son estas las formas de arte performático a las que nos referíamos antes y de las que no podemos prescindir tampoco en este trabajo. Por eso nos adentramos también en la forma y pensamiento del Happening, de la Performance y del Video Arte.

Esto nos lleva a pensar en aquella combinación de cuerpos y lenguajes entre el performer y el espectador y por lo tanto a reflexionar sobre cómo vemos hoy a ese espectador activo tanto en arte como en teatro. Aunque lo que realmente queremos llegar a analizar es como podría ser posible que ambos cuerpos no tengan por qué ser humanos. Consideraremos la propia obra como uno de esos cuerpos, el otro el espectador, y el lenguaje lo que sucede entre ambos. Lo que queremos es llegar a ver la relación que se establece entre la obra y el espectador y sus posibilidades dramáticas, teatrales, y además crueles.

Veremos entonces cómo el espectador en su relación y participación en la obra es no solo quien activa la obra o participa en ella, sino que es él el protagonista de un hecho dramático y cómo la propia obra es la antagonista de esa situación al mismo tiempo teatral y real, viva.

En el contexto de esta relación nos interesan aquellas propuestas artísticas que se debaten en este límite mencionado entre el arte y el teatro de manera totalmente consciente. Trataremos de acercarnos a aquellas que buscan deliberadamente esa contaminación, ese caminar en el límite y una transformación en el espectador que lo haga protagonista.

Si pensamos en los Happenings o las Performances, que ya hemos reconocido como manifestaciones en el límite entre Arte y Teatro, siempre están condicionadas por el tiempo que decide el Performer, el colectivo, el artista o el grupo que ha de durar. Aunque el espectador pueda no quedarse durante toda la acción, nunca podrá seguir participando una vez que los actores le pongan fin. Nosotros buscaremos ejemplos en los que el espectador se convierte en actor, en los que la acción sólo dependa de él, donde él pueda decidir el tiempo y el espacio que ocupa en la obra. Si

queremos que ese espectador activo pueda participar (o no) de forma libre en la obra tiene que tener autonomía sobre su tiempo de participación y por tanto de acción.

Lo que proponemos es encontrar ese espacio de actuación, ese lugar común, esta frontera habitada, en un “formato artístico”, que aún vive serias dificultades en su autodefinición, me refiero a la “Instalación”. Y para ello vamos a analizar esa relación en la obra de dos artistas contemporáneos, que forman parte de dos generaciones consecutivas y que son un ejemplo de esta búsqueda: Jannis Kounellis y Bernardí Roig.

En definitiva trataremos de dar una posible solución a las propuestas más utópicas del teatro en el terreno del arte y en concreto de la Instalación. Queremos encontrar el hecho dramático en los espacios de las obras de autores como Nauman, Boltanski, o Graham, y queremos sobre todo reconocer el teatro de la crueldad de Artaud en las obras y pensamientos de Kounellis y Roig. Ejemplos concretos que nos ayudan a identificar algo más general, que es el reconocimiento de un hecho teatral en el espacio de la Instalación.

2.1.1. Autores y Artistas.

En la coctelera de obras y artistas que tratamos en esta tesis para dar una visión práctica de ese teatro que situamos en el espacio del arte hacemos un recorrido por autores y creadores de los dos grandes campos que nos ocupan y de los que trabajan en sus intersecciones.

El análisis fundamental, punto de partida y eje que nos plantea una hipótesis y nos ayuda a demostrarla es Antonin Artaud. Queremos verificar la existencia de un teatro de la crueldad en la instalación y para ello hemos tenido sobre todo en cuenta la descripción que Derrida hace de este teatro para establecer el paralelismo con la obra de arte.

Como herederos de Artaud consideramos a los ya citados Grotowski, Kantor, El Living Theatre, Brook, Barba, Boal; así como a Kaprow, Activistas Vieneses, Byeus, Abramovic, Barney, Nauman, Boltanski, o Graham. Obras y artistas que pretenden, buscan, definen lo teatral, la participación del espectador, lo vivo y real en la obra sea en arte o en teatro, y que sobre todo tienen una especial relación con alguna forma de planteamiento de esa crueldad artaudiana.

Inevitablemente por el camino tropezamos y hacemos referencia a otros muchos creadores. Elegimos los antes mencionados por los motivos que ya hemos presentado y que se comprenden en el desarrollo de la Tesis, pero encontraremos también pequeñas referencias a otros muchos artistas como: Byeus, Chris Burden, Regina Galindo, Angélica Liddell, Rodrigo García o Wajdi Mouawad, entre otros.

Terminamos analizando el caso de Kounellis y Roig, porque en ellos podemos dar la respuesta que buscamos a un tipo de teatro que es efectivamente cruel, y en el que el espectador es el único actor, dueño de su espacio, de su tiempo y de su propia dramaturgia.

2.1.2. Teóricos e investigadores.

En el marco de esta tesis efectivamente situamos a Derrida como pilar, especialmente por el análisis que hace de Artaud.

Es crucial también toda la relectura que de Antonin Artaud se hace en las décadas de los 60 y 70, cuando se deconstruye el sujeto, el arte y el teatro. Tomamos como referencia entonces, no sólo las propuestas artísticas de estos años en el ámbito de la performance y de la instalación, sino también la mirada teórica que sobre la crueldad como intermediaria entre arte y teatro dieron autores como Susan Sontag.

Ha sido fundamental también tener en cuenta la idea de “arte relacional” de Borriaud, así como las reflexiones sobre el límite de Eugenio Trías, pues en esas intersecciones es donde nos posicionamos para ver la posibilidad de una obra que sea arte y teatro al mismo tiempo.

Hoy las investigaciones sobre los encuentros entre el arte y el teatro están más dirigidas hacia lo performativo, así lo vemos en los textos de José A. Sánchez, o en la estética de lo performativo de Erika Fischer-lichte, o en el espectador emancipado de Jacques Rancière.

En ese sentido nuestra aportación más importante va a ser la de abordar este tema inclinando la balanza hacia las artes visuales, situando el teatro en el arte y lo performático en el espectador, y siendo la propia obra de arte la responsable de desencadenar todo un hecho teatral fragmentado, y desestructurado como las más radicales propuestas posdramáticas.

2.2. OBJETIVOS.

Nuestro objetivo principal e hipótesis de esta tesis se anuncia ya en el propio título: “Encuentros en el límite entre el Arte y el Teatro: la instalación como espacio dramático”. Se trata de ver y analizar qué características del teatro y del hecho dramático se dan en el espacio del arte definido como instalación, y de querer hacer uso de los límites entre ambas disciplinas artísticas para encontrar un lugar común en el que las características fundamentales del teatro y del arte sucedan al mismo tiempo.

OBJETIVOS GENERALES:

- I. Analizar la idea de límite como lugar de encuentro y como éste construye espacios fronterizos que favorecen la contaminación entre las disciplinas del arte y del teatro.
- II. Demostrar que en determinadas expresiones del arte contemporáneo acontece plena y radicalmente el hecho teatral, y en especial el *teatro de la crueldad*.

- III. Definir la Instalación como forma de arte que mejor cumple ese objetivo y que permite el acontecimiento dramático en su espacio de acción.

OBJETIVOS ESPECIFICOS:

1. Realizar un recorrido por las relaciones del arte y el teatro durante las vanguardias del siglo XX y su repercusión en el desarrollo de las prácticas del arte actual; valorar particularmente la aportación de Malévich a las rupturas del espacio pictórico en favor de una ocupación de la totalidad del espacio; y estudiar las propuestas dadaístas como el primer caldo de cultivo para la construcción de un límite habitable entre el arte y el teatro.
2. Analizar la importancia de autores contemporáneos en Teatro y ver si sus propuestas más utópicas pueden encontrar una solución en el Arte. En especial estudiar y recuperar la figura de Artaud como hito ineludible en las relaciones entre Teatro y Arte, para probar una nueva visión del teatro de la crueldad en los contextos del arte, y concretamente en la Instalación.
3. Distanciar el teatro de la crueldad de la violencia directa y de un ataque sangriento al espectador para situar dicha crueldad en la más estrecha relación entre la obra y el espectador.
4. Analizar específicamente las manifestaciones artísticas de los años 60 y 70 que vincularon estrechamente el arte y el teatro con las propuestas de performance, arte de acción, body art y happening. Estudiar la participación del espectador en dichas propuestas para entender cómo su presencia activa redefine o altera la obra de arte.
5. Desarrollar en consecuencia las relaciones entre el espacio, el tiempo y el espectador en la obra de arte.
6. Analizar la Instalación y sus posibilidades de definición e identidad desde el punto de vista del hecho teatral, considerando su espacio como un lugar para un teatro en el que el espectador sea actor.

7. Insertar teorías y propuestas del teatro contemporáneo en el estudio de los espacios del arte para analizar las obras que aparecen como instalaciones desde un prisma dramático y teatral.
8. Estudiar en profundidad los casos de Jannis Kounellis y Bernardí Roig para demostrar en ellos los objetivos previos y sus cualidades más teatrales y crueles.

2.3. METODOLOGÍA.

“Caminando durante días hacia el sur, en una jornada bochornosa me encontré con el maestro B. Él me enseñó a valorar el espacio. Después abrí camino hacia el sudeste, atendiendo a una conferencia del maestro B en la que me indicaba que a 30 millas en dirección este se encontraba escondido entre las plantas de tabaco, el maestro K, que me enseñaría a dirigir la emoción para poder representar realmente el hombre.

Después del encuentro, que fue hermosísimo y útil, siguiendo una indicación del maestro K, retomé mi viaje hacia el sur. Esta vez mi meta será el encuentro con el maestro X que me enseñará la relación que existe entre el pasado y el presente, entre aquel pasado que indica aquel presente.

En una sociedad violenta y autoritaria como la nuestra, en la que el valor se mueve en una frecuencia estridente y la lógica simétrica choca contra la lógica dominante de los intereses económicos, sociales y estatales, ¿qué espero del encuentro con aquellos sensibles hombres de pensamiento, reconocidos como hombres guía? Quizás espero la llave que disciplina la forma. Y ésta es la ultimísima novedad, esperando que el instinto, que es la parte que más pesa en la vida de un artista, tenga razón también esta vez.” (Kounellis, 2001, 257)

Los grandes maestros de este trabajo son los artistas que se han escogido para desarrollarlo. Sus obras, sus escritos y su pensamiento son el eje fundamental sobre el que se sustenta esta tesis desde la hipótesis hasta las conclusiones. Nos posicionamos también con ellos en el campo de la creación y por ello contamos también con esa intuición del artista que hace posible una investigación que entrelaza lo artístico y lo académico. Por eso la intuición, conscientes de sus limitaciones, pero también convencidos de su papel crucial en la epistemología de la Estética, desde los albores de la filosofía griega, y más aún de su necesario anclaje, por más difícil que ello resulte, en el ámbito académico mas genuino del estudio de la creación artística

de las Bellas Artes en la Universidad, guiará no pocas percepciones de esta tesis y bastantes análisis y posicionamientos valorativos.

Hacemos este uso intencionado y consciente de la intuición, precisamente por la justificación que antes enfatizábamos sobre la identificación personal con los procesos de creación. Una deducción lógica que se agudiza en el desarrollo que se hace de la obra y de los propósitos de los artistas que trabajamos. Especialmente se aprecia en los apartados que se dedican a Marina Abramovic, Mathew Barney, Bruce Nauman, Dan Graham, Christian Boltanski, Jannis Kounellis y Bernardí Roig. Resultaba coherente, pues, que nos sintiéramos felizmente atrapados en la seducción de las propuestas teatrales a las que se hacen referencia, y muy especialmente las que se refieren a creadores actuales, pero hemos tratado también de no perder ninguna capacidad analítica y crítica que permita la comprobación externa de nuestras hipótesis.

Por ello, esta tesis se desarrolla además con un carácter deliberada y necesariamente transdisciplinar, es decir que se utilizan dos grandes disciplinas, el arte y el teatro, y se trabajan conjuntamente para poder integrar sus características, medios y procesos. Se apoya por lo tanto en un método también transdisciplinar, pero que tiene mucho de interdisciplinar pues necesitamos tanto conocer las dos disciplinas que trabajamos de manera individual como en sus encuentros y contaminaciones, que son los que nos llevan a su integración.

Se afronta una investigación, ya desde la hipótesis que se plantea, que surge en la confrontación de dos grandes ámbitos de la creación: el Arte y el Teatro.

Desarrollamos a su vez, tanto la percepción y el análisis interno sobre sí mismos, como las reflexiones que sobre ellos se han desarrollado en diferentes ámbitos del pensamiento, de la filosofía, de la estética, y, por supuesto, del propio proceso de creación. Lógicamente se consideran también las relaciones y combinaciones entre dichas áreas de conocimiento.

Como trabajamos sobre un fenómeno en proceso, resulta preciso realizar además un razonable y ponderado análisis histórico de las vanguardias que es necesaria para poder llevar a cabo el objetivo fundamental que es el de hacer un

análisis crítico de las posiciones más relevantes de esos años. De todo ello resultará una combinación de análisis histórico y análisis crítico, que se agudizará al abordar las décadas de los años 60 y 70, para poder establecer un puente entre ambos periodos de la historia a través del interés de formas de arte y pensamiento comunes.

Hemos querido también mantener un cierto carácter estructural en el planteamiento de los objetivos y problemas con el fin de contribuir a la comprensión más sistemática del desarrollo e importancia de la consolidación de las nuevas formas de “arte teatral” contemporáneo. Sin embargo, hemos optado por un análisis circular y recurrente para demostrar suficientemente los elementos esenciales y a un tiempo vivos de la íntima compenetración entre Arte y Teatro.

Para demostrar la madurez y relevancia de este complejo proceso hemos acudido a dos “estudios de caso” o dos “obras ejemplares” que permitan una contrastación experimental y objetiva de los presupuestos teóricos que se analizan, lo que permite afianzar, creemos, la seguridad científica y académica de la hipótesis que hemos enfrentado.

No resulta, así, ciertamente una metodología ecléctica o artificialmente agregada por elección más o menos caprichosa. Surge, a veces hasta dolorosamente, en el propio proceso del mismo acto de creación, del hecho artístico y teatral, sin que desconozca por ello y aprecie obviamente el ámbito de la crítica y la historia del arte. Intuición, transdisciplinariedad, interdisciplinariedad, análisis histórico, deductivo y crítico se entreveran con una lógica que deseamos fructífera.

Pero no queremos finalmente dejar de señalar honestamente que, aún conscientes de su dificultad, se establece también formalmente, en el transcurso de la discusión y las justificaciones pertinentes, un cierto carácter deconstruido o fragmentario que empatiza con el contenido y sugiere inevitablemente un compromiso también por parte del lector, al modo como se defiende la relación de la obra y el espectador.

**ENCUENTROS EN EL LÍMITE ENTRE EL ARTE Y EL TEATRO:
LA INSTALACIÓN COMO ESPACIO DRAMÁTICO**

3. ESPACIOS ESCÉNICOS - LUGARES PARA EL ARTE

3. Espacios Escénicos – Lugares para el Arte.

En nuestro primer capítulo trataremos de analizar, justificar y desarrollar el punto de partida que sustentará nuestra hipótesis en la que buscamos el teatro en el espacio del arte. Somos conscientes que nuestra mirada a estos encuentros que estudiamos tiene, sin duda, una larga trayectoria, que se asienta en los primeros impactos expresivos de la historia del arte, que cabe ejemplificar en la dimensión teatral de la propia Cueva de Altamira como expresión magistral de la creatividad paleolítica; o en el teatro clásico, absorbiendo y suscitando en la dramaturgia griega su propio dinamismo artístico y estético; o la reflexión ya teórico crítica del propio Aristóteles en su Poética. Heredamos ya, pues, un valioso patrimonio, de este triple primer encuentro entre el Arte y el Espacio Escénico, al indagar en lo prescindible, desde la esencia necesaria del arte para que éste sea tal y pueda realizarse encontrándose en su pureza y totalidad, y sobre todo en la vida.

Ya en el origen del teatro, en la tragedia griega aparece esa necesidad de identificación del arte y la vida, así como de lo imprescindible de la acción para configurar la imagen. Lo expresaba así el filósofo griego:

“Toda tragedia tiene espectáculo, carácter, fábula, elocución, canto y pensamiento.

El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y

la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. (...) Además sin acción no puede haber tragedia, pero sin caracteres sí.

(...) El espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores. Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas". (Aristóteles, 1974,151).

Porque esta posición teórica ocupó muchos siglos nuestra herencia teórica y práctica, profundizaremos en lo que consideramos un encuentro crucial entre las propuestas plásticas y las teatrales, sobre todo para indagar las razones de la repercusión que ha tenido en el Arte actual. Y porque es un cruce en el que entran en juego no sólo propuestas artísticas en todos sus ámbitos, sino en que confluyen cambios sociales y de pensamiento que van más allá de las artes. Nos referimos a la crisis de la burguesía a principios del siglo XX que se vio particularmente reflejada en una crisis del teatro, especialmente del teatro burgués, del naturalismo, y que camina en paralelo con la crisis de la representación en las artes visuales, especialmente en la pintura.

En ambos casos va a suponer el fin de la representación. Una idea sobre la que se va a construir los "post" con los que hoy convivimos en arte y teatro: la postmodernidad del arte y el teatro posdramático.

En la lucha contra los valores burgueses desde la creación se desarrollan una gran cantidad de propuestas nuevas que se salen de los límites de las artes para bañarse y contaminarse con el teatro, la literatura, la música, la danza. La crisis de ciertos valores se manifiesta a través de la explosión de ideales creativos y de la lucha por la libertad en cuanto a la creación. Se pretende terminar radicalmente con los corsés y las limitaciones que cualquier clasificación técnica o normativa pueda suponer. Lo bello no tiene que ser *bello*¹, lo narrativo no tiene que ser *narrativo*, la

¹ La búsqueda de la belleza en la imagen del arte, ya sea desde lo bello o desde lo feo la ha descrito bien a lo largo de la historia Umberto Eco en sus obras "Historia de la belleza" e "Historia de la fealdad". Lo bello, como lo narrativo o como la representación han perseguido muchas veces su propia negación, especialmente en las manifestaciones más trascendentes del arte y del teatro desde principios del siglo XX. Sin embargo aún más oportuno para el tema que nos ocupa es su ensayo "La obra abierta en las artes visuales" (incluido en *Obra Abierta*), que aunque mantenga como eje principal el informalismo, la propia idea de una obra abierta en todas sus posibilidades de expresión y de comprensión es muy útil para tratar de comprender ya no solo a qué nos referimos con una belleza sin belleza, sino al dirigirnos hacia esa experiencia artística que se une a la de la vida, y en la que el espectador también va a jugar un papel fundamental. "De aquí la posibilidad —por parte del usuario— de escoger las propias orientaciones

representación no tiene que ser *representada*. Se impone la verdad por encima de la fidelidad a lo ya conocido y a la necesidad de reconocer, es el principio de una búsqueda que va a unificar la experiencia artística con la de la vida.

El arte y la vida desde los cambios más radicales del principio del siglo XX han de ir de la mano. Esa relación entre la vida y el arte va a ser una constante desde entonces hasta hoy y además es la que va a impulsar la obra de arte total. Esta es la búsqueda de una obra que contenga todas las demás y además de la totalidad de la vida concentrada en una sola obra. En esta dualidad de movimiento se empezarán a desarrollar las actuaciones en terreno fronterizos, indefinidos hasta entonces.

Los modos de actuación que nos conducen a esa totalidad o a la obra de arte total pueden ser varios y fundamentalmente reconocemos dos claramente diferenciados. Por un lado existe una búsqueda de esa obra de arte total vinculada a Wagner y a la fusión y unión de todas las artes. En ésta lo total debe estar compuesto por la totalidad. Y por otro lado tenemos otro camino de búsqueda de esa totalidad que está más relacionada con la eliminación de los elementos, con la búsqueda de lo esencial, de lo imprescindible para que la obra sea "total". Esta vía no suma o yuxtapone, ésta define lo mínimo imprescindible para que el arte se unifique a la vida, para que la experiencia artística contenga esa totalidad de la obra. Estas son las obras que no se *componen* por la totalidad sino que *son* una obra de arte total.

Es esta segunda forma de búsqueda la más compleja, y también la que vamos a investigar en este trabajo.

y los propios vínculos, las perspectivas privilegiadas por elección, y entrever, en el fondo de la configuración individual, las demás identificaciones posibles que se excluyen pero subsisten contemporáneamente en continua exclusión-implicación recíproca. De esto se originan dos problemas implicados no sólo por una poética de lo Informal, sino por toda poética de la obra abierta: 1) las razones históricas, el background cultural de una decisión formativa semejante, la visión del mundo que ella supone; 2) las posibilidades de "lectura" de tales obras, las condiciones de comunicación a las que se someten, las garantías de una relación de comunicación que no degeneren en el caos, la tensión entre una masa de información puesta intencionadamente a disposición del usuario y un mínimo de comprensión garantizada, la adecuación entre voluntad del creador y respuesta del consumidor. Como se ve, en ninguno de ambos problemas se plantea la cuestión del valor estético, y de la "belleza" de las obras en discusión. El primer punto presume que las obras, para manifestar de modo acuciante una visión implícita del mundo y los vínculos con toda una situación de la cultura contemporánea, deben satisfacer, por lo menos en parte, las condiciones indispensables del particular discurso comunicativo que se suele definir como "estético". El segundo punto examina las condiciones de comunicación elementales sobre cuya base se puede luego plantear una comunicatividad más rica y profunda, caracterizada por una fusión orgánica de múltiples elementos que es propia del valor estético. Una discusión sobre las posibilidades estéticas de lo Informal constituirá, por consiguiente, la tercera fase del discurso que se pretende acometer." (Eco, 1992, 91)

En todo caso desde ambas vías de esa búsqueda de la Totalidad, el teatro pretende una relación intencionada con las artes plásticas así como éstas llegan al espacio escénico, a lo teatral, para desplegar todas sus posibilidades. Vayamos hacia la suma o hacia la resta de los elementos que configuran la obra se reconoce un encuentro entre las artes y el teatro, o bien para juntar todas sus fuerzas o bien para entre sus fronteras encontrar aquellos elementos imprescindibles que van a dar lugar a una reflexión crucial sobre el papel del espectador en la obra de arte o en la teatral, y que van a ser los pilares que transformarán una buena parte y en todo caso quizá la más relevante del arte y teatro desde Duchamp y Artaud hasta hoy.

La fusión y la transformación del arte y del teatro parte de una actitud que viene empujada por el rechazo al texto dramático en Teatro y por el rechazo a la representación en Pintura (y Escultura): todos huyen de la representación de la naturaleza.

“No *reproducir* la naturaleza, sino *sugerir* algunas de sus formas más hermosas y vivas, esto es lo que mi director de teatro debe pretender. Un director escénico puede aspirar a ser un artista, pero le resultará dañino pretender obtener honores celestiales. Esa actitud puede evitarla no intentando nunca impresionar o copiar la naturaleza, porque la naturaleza no se deja impresionar, ni permite que ningún hombre la copie con éxito.” (*El arte del teatro: Primer diálogo (1905)* de Gordon Craig en Sánchez, 1999, 89).

El Teatro ve nacer así a los “Creadores de la Escena Moderna”² que rechazan el Naturalismo, tan característico de ese gusto burgués que critican, para lanzarse en una búsqueda teatral que pretende recuperar el Simbolismo (pionero en el desarrollo de la colaboración de diversos lenguajes artísticos), hijo también del drama musical wagneriano y muy singularmente de la teoría de las correspondencias de Baudelaire³, que aboga por el origen común de todas las sensaciones: táctiles, olfativas, visuales, sonoras y gestuales.

² José A. Sánchez hace una recopilación de manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias bajo el título *La escena moderna*, de los que nosotros seleccionaremos una parte para nuestro trabajo y a los que como Sánchez consideramos los propulsores de una renovación teatral que han desencadenado las investigaciones y propuestas del teatro actual.

³ En sus poemas y en sus escritos Baudelaire se afirma en una estética romántico-simbólica que defiende la intuición y lo subjetivo por encima de la imitación y representación de la belleza que ya existe en la naturaleza. Defiende además el origen común de todas las artes y su necesaria colaboración para contribuir deliberadamente a la búsqueda en el arte de la verdad por encima de lo bello, algo que es fundamental para todos los nuevos planteamientos a los que nos referimos.



Figura 1. Meyerhold, *Le Cocu Magnifique*, 1922

Meyerhold⁴ en su publicación de 1930 *La reconstrucción del teatro* escribía:

“Antes se consideraban utópicos los proyectos de Wagner de crear una especie de teatro sintético que, junto con los medios escénicos, utilizara, además de la palabra, la música y la luz, los movimientos rítmicos y toda la magia de las artes plásticas. Hoy vemos que así es justamente como hay que concebir los espectáculos: es la fusión de todos los medios la que debe actuar en la sala”. (*La reconstrucción de teatro* de Meyerhold citado en Sánchez, 1999, 15).

Sin embargo las búsquedas de intersecciones más valientes van a llevar a los nuevos creadores hacia los elementos fundamentales e imprescindibles, van a querer

⁴ Vsevolod Meyerhold (Rusia 1874-1940) actor y director teatral ruso, como alumno y discípulo de Stanislavski (pionero en la ordenación de un método de entrenamiento actoral), aunque muchas veces de ideas opuestas a su maestro, fue especialmente importante su trabajo sobre los actores y en materia de interpretación, pues crea su propia técnica de interpretación llamada biomecánica que introduce en la escena algunos de los principios de los artistas constructivistas. Sin embargo toda su vida dedicada al teatro nos ofrece una importantísima transformación no sólo en cuanto a las técnicas de interpretación, sino, en las relaciones entre el actor y el espectador, el teatro y el público y, sobre todo, el arte y la vida. Es uno de los más rompedores autores teatrales contrarios al naturalismo y defensor de la necesidad simbólica del teatro y la puesta en escena. Su influencia y repercusión fue crucial para los dos grandes pilares del teatro postdramático Brecht y Artaud, y por tanto, sobre todo en lo que se refiere al segundo también para este trabajo. El teatro de Meyerhold convierte en decisivo el presente colectivo, de manera que su teatro deja de someterse al tiempo, esto quiere decir que el tiempo de la obra dependerá sólo de lo que suceda entre ésta y el espectador, esto supone acercarnos cada vez más al espectador que pueda decidir su propio tiempo.

recuperar la “acción” en el drama, perdida por un teatro naturalista demasiado ligado al texto, mientras que los artistas visuales del momento inician una búsqueda que llega hasta nuestros días, la de otorgar “acción” a la imagen. Es en ese momento en el que se encuentran los dos caminos.

Los artistas de las Vanguardias a primeros del siglo pasado nos han dejado un legado patrimonial de obras ya imprescindibles para la Historia del Arte, pero sobre todo han sido precursores y responsables de la transformación conceptual del teatro y su plástica. Contribuyen al cambio que venimos describiendo en el modo de concebir el espacio, su forma, su estética y su funcionalidad. La acción escénica comienza a convertirse en un arte autónomo y diferenciado, especialmente por esa preocupación por desligarse del texto dramático. Empieza a considerarse la escenografía no sólo como un decorado, sino como un *campo de acción del personaje*⁵ cuyos materiales ya no serán sólo los cartones pintados, y mucho menos la proyección de un espacio que crea una ilusión óptica al espectador y que está en absoluta desconexión con la realidad del actor y de lo que sucede en el escenario. De ahí que muchas veces la “arquitectura escenográfica” se simplificase, que el suelo cobrase una gran importancia como tal, lo mismo que los muros que envolvían el escenario. La caja escénica que contiene el teatro es un lugar que se puede transformar al servicio del arte, de la creación y no sólo de la mera representación. El hecho teatral se concibe así como “un conjunto susceptible de ser organizado, para ponerlo al servicio del actor y la acción dramática”⁶. Muchos de los protagonistas de la escena a principios del siglo XX, encabezados por Appia y Fuchs, empezaron a incorporar las luces, no como adorno o representación de cambios temporales, sino como elementos de creación en sí mismos, ya que resulta evidente que a través de la luz se puede crear espacio y transmitir emociones reales. Comenzaron para ello a utilizar también objetos tridimensionales reales que les permitían articular espacios escenográficos absolutamente nuevos, que no “representan” ya, sino que “son” en sí mismos. El

⁵ En teatro la escenografía, o más bien el espacio escénico va a ser el campo de acción del personaje, como lo va a ser el espacio del arte para el espectador. Esta es una de las ideas que se van a desarrollar en este trabajo que nos va a llevar por los lugares limítrofes que unifican las figuras de personaje y actor, en la búsqueda de la verdad; de actor y espectador, en la pretensión de un espectador activo y que por tanto también actúa; y de la escenografía y el espacio real, que llevará al teatro a la búsqueda de lugares fuera de los teatros convencionales, así como a la obra de arte a considerar la totalidad del espacio que ocupa.

La idea de un campo de acción para el personaje, que es el actor y después el espectador es lo que anticipa una idea de espacio ocupado por las acciones, que es la que nos va a llevar a indagar la relación estrecha entre ese espacio y el cuerpo que lo ocupa, el del espectador, a través de sus acciones.

⁶ Es ésta una idea que desarrolla ampliamente Edgar Ceballos en su introducción a la obra *El arte del teatro* (Gordon Craig, 1987, 8)

teatro toma conciencia de su capacidad de ser obra de arte en sí misma, *autosuficiente*, abriendo por tanto la propia capacidad de ampliar indefinidamente el lenguaje teatral.

“El arte del teatro no se identifica con la representación o con el texto y tampoco con la escenografía o con la danza, mas es síntesis de todos los elementos que componen ese conjunto: de acción, que es el espíritu de la representación; de las palabras, que forman el cuerpo del texto; de líneas y de color, que son el corazón de la escenografía; de ritmo, que es la esencia de la danza. (...) Ninguno es más esencial que el otro, como un color no es más importante que otro para un pintor o una nota más que otra para un músico. Bajo un cierto aspecto, quizás la acción tiene prioridad. Ella es para el arte del teatro lo que el dibujo es para la pintura o la melodía para la música. El arte del teatro nació de la acción, del movimiento, de la danza.” (Gordon Craig⁷, 1987, 184)

Era necesario entonces un lenguaje puramente teatral que no estuviese estrechamente y sobre todo únicamente vinculado al texto y a la literatura, que no fuese el lenguaje de la palabra, sino el lenguaje de la acción. Un lenguaje teatral centrado en la experiencia de la obra. El director de escena pasaría entonces a convertirse en creador de una obra que no dependía ya de un texto escrito, sino que pasaba a ser obra de arte autónoma en la que configurar nuevas formas y sobre todo nuevos lenguajes.

Muy importantes para el cambio en la escena, en el teatro y en el arte fueron también, y no podemos dejar de mencionarlas, las intervenciones de artistas plásticos en el teatro, como las síntesis escénicas abstractas de Vasily Kandinsky; el ballet espectáculo de Fernand Legar; el teatro de Calder; o las escenografías de Matisse, Picasso, Dalí, o Miró. Con ellos se establecieron numerosos encuentros entre las artes y fueron en gran medida el trampolín para ese deseo de director-autor-creador de una obra de arte en el teatro.

⁷ Edward Gordon Craig (1872-1966), artista y director de escena inglés. Su idea radical en cuanto a la creación de un nuevo teatro le lleva a la eliminación de casi todos los elementos, a la sustitución del actor por la Supermarioneta y a la creación de espectáculos basados exclusivamente en el dinamismo de las formas y el sonido. “Tenemos que intentar reconstruir imágenes: tenemos que crear la Supermarioneta. La Supermarioneta no competirá con la vida sino más bien irá más allá. Su ideal no será la carne y la sangre, sino más bien el cuerpo en catalepsia: aspirará a vestir con una belleza similar a la muerte, aun cuando emane un espíritu lleno de vida. Muchas veces en el curso de este ensayo, han aparecido tímidamente sobre el papel unas cuantas palabras acerca de la muerte desde el grito incesante de ¡Vida! ¡Vida! ¡Vida! Que los realistas emiten continuamente. Esta expresión puede ser fácilmente tomada como una ostentación, especialmente por quienes no tienen simpatía o no encuentran ningún placer en el poder y en la misteriosa alegría de todas las obras de arte exentas de pasión. (...) Los artistas exuberantes o tibios, cuyas obras y cuyos nombres obtienen el favor de los modernos, no se expresan como hombres sino que gritan más bien como animales.” (Gordon Craig, 1987, 140)

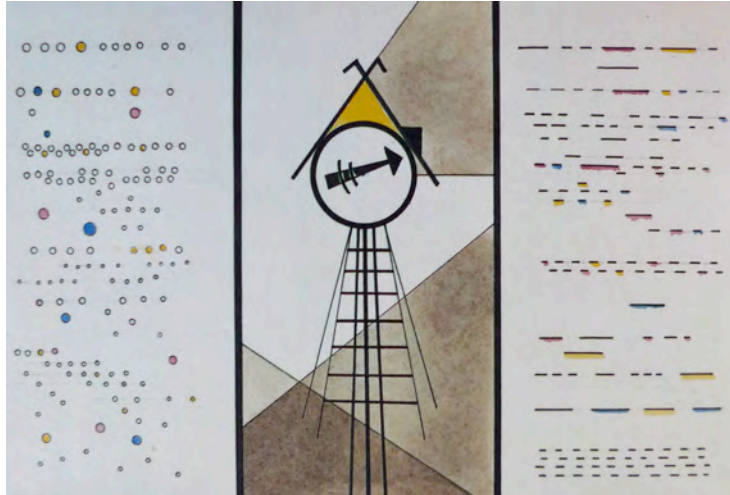


Figura 2. Kandinsky, síntesis escénica abstracta para *Sombrero de Baba-Yoga*, escena XV, 1928

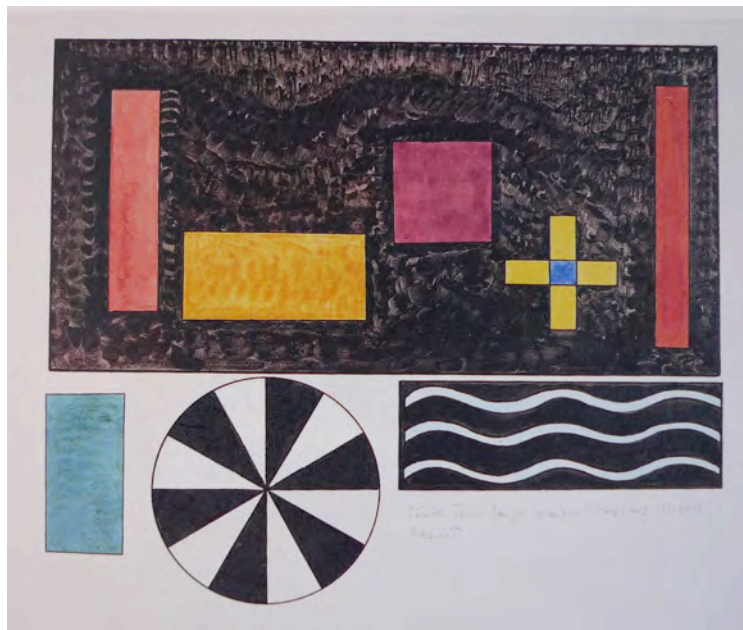


Figura 3. Kandinsky, síntesis escénica abstracta para *Bydlo*, escena VII, 1928

Estos intercambios y encuentros entre artistas de varias disciplinas, especialmente los que más trabajan desde lo visual, la imagen, la forma y el movimiento, dejaron una impronta crucial en la posibilidad de creación de espectáculos que nacen de la acción y de la imagen y no del texto dramático al que ya no era necesario servir. Esto dio lugar a la más radical transformación que se fue produciendo a principios del siglo XX gracias a *creadores* y pensadores del nuevo teatro como Appia, Craig, o Meyerhold, entre otros.

Desde este punto de vista, de cómo avanzan las artes plásticas hacia un espacio escénico, este se concibe ya no como lugar para el teatro, sino un lugar para el arte. Buscaremos entonces los orígenes de esa salida de los márgenes establecidos para las artes plásticas y encontramos nuestro punto de arranque en Duchamp y sus primeros Readymades hacia 1913; en la escena rusa que nos ofrece el suprematismo de Malévich “matando la pintura” con una obra que es crucial y referente para grandes artistas de nuestro siglo “Cuadrado Negro sobre Fondo Blanco” y proponiendo las primeras incursiones de ésta en el espacio; El Lissitzky, Kurt Switters, a quienes podremos asignar las primeras “instalaciones”, y muy especialmente todas las obras Dadaístas de principios del siglo XX. Estamos ante propuestas que se salen del cuadro, física y/o conceptualmente, que plantean la importancia del espacio invadido por la pintura, que desde ahora responde a otros objetivos más allá de los que se contienen en la representación y sublimación de la naturaleza bidimensional. Todos son contrarios a los valores burgueses, todos rompen y desplazan las fronteras entre las artes hasta hacerlas desaparecer y sobre todo ahondan en un tema que también será fundamental en toda nuestra investigación: la identificación Arte-Vida, por la que la experiencia artística tiene que ser una experiencia Real.



Figura 4. Duchamp, *Rueda de bicicleta*, 1913

“En un mundo en el cual la discontinuidad de los fenómenos puso en crisis la posibilidad de una imagen unitaria y definitiva, ésta sugiere un modo de ver aquello en que se vive, v, viéndolo, aceptarlo, integrarlo a la propia sensibilidad. Una obra abierta afronta de lleno la tarea de darnos una imagen de la discontinuidad: no la narra, es ella. A través de la categoría abstracta de la metodología científica y la materia viva de nuestra sensibilidad, ésta aparece como una especie de esquema trascendental que nos permite comprender nuevos aspectos del mundo.” (Eco, 1992, 93)

Esta búsqueda de lo Real en relación con la obra de arte está íntimamente relacionada con el deseo de la Obra de Arte Total, y a su vez, esa Totalidad en las artes lleva o bien a la integración de todas las formas de arte en una sola, o a la búsqueda de la propuesta más pura que contenga a todas las demás. Es esta relación Arte-Vida la que seguramente marca un cambio en el planteamiento artístico que nos acompaña hasta hoy.

Por todo ello, resulta preciso ahora detenernos en algunas de las propuestas artísticas de principios del siglo XX que cumplan estas tres exigencias de los que hemos hablado, es decir, han de manifestarse contrarias a los valores burgueses de la época y a la representación, han de desplazar los límites establecidos dentro de cada manifestación artística (invadir el espacio, eliminar el texto,...) y han de buscar esa relación Arte-Vida.

Van creciendo, pues, las vinculaciones y relaciones entre las artes plásticas y las artes escénicas, primeramente desde un punto de vista fundamentalmente plástico y visual, en lo que se refiere a la forma, a la imagen, a la plástica escénica. Al principio, algunos artistas plásticos son invitados a la creación teatral sobre todo para participar en la escenografía y el vestuario, pero poco a poco intervienen también en la concepción teórica de lo que es el teatro, en su puesta en escena o simplemente en la técnica que permita que exista una comunicación artística. Y de la misma manera sucederá en la dirección opuesta, cuando los hombres de teatro dejan de dedicarse exclusivamente a la dirección o a la escritura para teorizar y concebir la obra de arte, independientemente de la palabra o la forma, en su totalidad. Dos vías que conducen a diferentes encuentros desde principios del siglo XX hasta hoy.

3.1. RENOVACIÓN TEATRAL.

Hemos descrito hasta aquí con sobriedad cómo los límites entre el Teatro y las Artes Plásticas se diluyen cuando se involucran. Queremos ahora profundizar en el objeto sustancial de nuestra hipótesis para analizar, efectivamente, cómo los territorios fronterizos entre las diferentes manifestaciones artísticas se convierten en un verdadero “lugar de encuentro”, que permite a los creadores la libertad de crear sin

tener que amoldarse a una norma preestablecida o sin obligarse a posicionarse dentro de un campo u otro de la creación⁸.

Señalábamos antes dos caminos enfrentados que han dado lugar a los primeros encuentros entre arte y espacio escénico. Por un lado el devenir de las artes hacia el teatro, hacia la búsqueda de la incorporación de la acción en sus lenguajes y de la apropiación del espacio; y por el otro, la huida del texto dramático del teatro, encaminándose éste hacia una búsqueda plástica que dará lugar a muchas de las manifestaciones artísticas que buscaron nuevas definiciones de sí mismas como son la performance, el happening o la instalación.

Hacia esas nuevas propuestas nos encaminaremos en próximos capítulos. Trataremos de profundizar en esa dificultad de definición, que precisamente se debe a su operar en terrenos fronterizos, en los límites solubles que podríamos tratar de definir entre el arte y el teatro. Pero por ahora nos detendremos en los primeros choques, en los primeros encuentros a principios del siglo XX.

Abriéndose paso en las fronteras de la caja escénica, empujando los límites del teatro en esa búsqueda de la plasticidad del drama, en ese alejamiento del texto, podemos observar toda una revolución del teatro en la época de las vanguardias europeas. Nos detendremos entonces en los ya mencionados antes como “creadores de la escena moderna” cuya obra y pensamiento cambiaron el teatro y el arte desde entonces hasta nuestros días.

La razones que nos llevan a analizar primero este cambio en el teatro son varias. Sobre todo hay que tener en cuenta que es pionero en el tema que tratamos, es decir, dicho cambio tiene lugar muy al principio del siglo XX, y cronológicamente se nos convierte en el primer caso a estudiar. Por otra parte ha sido de gran importancia considerar el hecho de que muchos de los creadores de teatro de este periodo son

⁸ De nuevo en este punto compartimos la idea de Trías sobre el límite como apertura y no como algo cerrado y finito, entendemos los elementos que participan de las artes como algo variable y mutable que por tanto conducen a la contaminación entre ellos, a la diversidad y a la transformación sin límites ni fronteras herméticas. Compartimos entonces la metáfora de los límites que no son más un muro sino una puerta, un lugar de tránsito que también puede ser habitado, y por tanto como espacios abiertos, como encuentro y no como separación.

también artistas plásticos, lo que nos ayudará para ir ordenando los ejemplos en un tránsito que camina desde el teatro hacia el arte.

Ha sido difícil la elección de nombres y obras a señalar, pues en todo caso nos referimos a un periodo en la historia del arte y del teatro muy prolífero y de gran interés tanto ideológicamente como en el terreno de la creación en cualquiera de sus áreas. Sin embargo creemos que algunos de los “artistas” (denominación que aquí incluye cualquier forma de creación) que vivieron y desarrollaron su obra y escritos en esta época de vanguardias han sido más determinantes que otros y han contribuido más a la transformación del teatro y por tanto, del Arte.

Son los casos de Adolphe Appia, Georg Fuchs, Edward Gordon Craig, o Vsevolod Meyerhold. Para todos ellos uno de los grandes objetivos era que el teatro alcanzase su plena autonomía como obra de arte, y como tal tenía que ser concebida. No era una propuesta escénica al servicio de un drama escrito, el teatro debía “ser en sí mismo” la creación del director, que como afirmaba Gordon Craig no debía ser un artesano del teatro, no debe ser un traductor escénico de una obra literaria, sino que debe saber utilizar sus propios gestos para crear algo nuevo, gestos que son: el espacio, el ritmo, las palabras, el tiempo, el color, la acción. El creador usa actores, escenografía, iluminación, danza, música, vestuario, como elementos que configuran un teatro nuevo.

La obsesión por escapar del texto dramático les llevó a cruzar unas fronteras de las que son herederas muchas de las manifestaciones artísticas actuales. Gordon Craig llega concebir la idea de un teatro no dramático, de un teatro cinético, propone la realización de espectáculos basados únicamente en el movimiento de los volúmenes que ocupan el espacio escenográfico, la iluminación y la música. Llega así a eliminar no sólo el texto dramático sino también al actor. Algo que puede perfectamente dar lugar a propuestas hoy tan interiorizadas como una video-instalación.

Otro aspecto importante también relacionado con ese teatro “textual” del que huyen estos creadores, es la renuncia a la verisimilitud de la obra teatral que venía dada por la “mímesis” que el drama naturalista pretendía en relación con el espectador, y que a partir de ahora cambiará de significado. “El acto teatral es

mimético: *no nos da lo real*⁹, sino que lo representa y lo re-produce, lo activa concretamente, en un espacio y en un tiempo singulares” (Abirached, 1994, 24). La finalidad del teatro europeo desde su nacimiento hasta el S.XVIII, ha sido la imitación de las acciones humanas. La “representación”, efectivamente, consistía en la creación de una serie de imágenes, en un espacio y en un tiempo “recreados”, - “El tiempo teatral es una *imagen* del tiempo vivido, el espacio teatral es una *imagen* del espacio real” (Abirached, 1994, 60)-, donde unos actores complacen a un público reunido. Durante el auge del teatro burgués este público quiere ver exaltados sus valores, y poder, así dar fe de las imágenes que se le ponen delante. De esta manera se plantea una mimesis en la que además de producir placer, se quiere asegurar y consolidar un saber y un valor social.

El teatro burgués se convierte en un espejo donde el espectador va a “reconocer” lo que él mismo desea ver. Sin embargo, en el momento en el que esos valores burgueses entran en crisis arrastran con ellos ese reconocerse en el teatro. A partir de ahora “la naturaleza de la mimesis teatral no consiste en plantear un espejo ante la vida, sino en ofrecer la reproducción de un fragmento de realidad constituyéndolo como un todo y dotándolo de una lógica que le es propia. (...) La acción se basta entonces a sí misma, como un microcosmos en el cual la vista puede abarcar toda su extensión: esta es la condición para que pueda inscribirse en el espacio y en el tiempo” (Abirached, 1994, 56)

Así, el teatro se llenó de gestos y símbolos que lo alejaban de la verosimilitud pretendida hasta entonces. La propuesta de Fuchs¹⁰ era una búsqueda a través de todas las técnicas que marcaran una diferencia clara con ese naturalismo: máscaras, escenografías deformadas, iluminación no ambiental, gestualidad distorsionada. Es el deseo de una escena capaz de fascinar por encima de todo, aunque sea incomprensible, aunque sea *irreconocible*. Pues lo importante ya no es representar la naturaleza, lo fundamental es que *el arte crea su propia naturaleza*.

⁹ No nos da lo real, y sin embargo muchos desde ahora buscarán una vivencia real en el teatro, en la presentación y no la representación, en la relación Arte-Vida

¹⁰ Georg Fuchs (1868-1949), director teatral y escritor alemán, su gran aportación al teatro de vanguardia en Munich son sus propuestas para una reforma dramática que propone un teatro festivo, un encuentro y una celebración social. Se trata, como otros muchos artistas de este periodo de vanguardias, de recuperar la lectura que Nietzsche hace de la tragedia griega.

Si cambia el modo en el que los creadores se plantean su propia obra, si se trata de transformar el teatro desde dentro y de modificar todos sus elementos y las relaciones entre ellos, se trata también de una nueva forma de entender la relación de la obra con su público. Esa mimesis ya no debe responder a la necesidad de reconocer, el nuevo teatro necesitará un nuevo espectador. Y en él también se pensaba desde dentro del teatro, pues los autores reconocen que “el espectador posee la facultad de completar la alusión por su propia imaginación” afirma Meyerhold que critica, precisamente el teatro naturalista por “privar al público del poder de soñar y completar la obra” (Meyerhold, 1982, 36).

Los nuevos creadores en su búsqueda de modelos alternativos al naturalismo recurrieron al *simbolismo* sobre todo por la colaboración de los diversos lenguajes artísticos que en éste se daba. Los simbolistas abogaban por una colaboración entre todas las artes que permitiesen ofrecer la máxima expresión de cada una de ellas y complementarse unas con otras donde cada una deja de actuar. Es decir, se deberían tomar el relevo en sus propios límites, “donde una de las artes una alcanza su límite insuperable, la otra comienza inmediatamente a funcionar en su esfera de acción con la exactitud más rigurosa; y que consecuentemente, mediante la unión íntima de estas dos artes, uno podría expresar con la claridad más satisfactoria lo que no podía de ningún modo expresar por sí mismo; y que, por el contrario, todo intento de ofrecer con los medios de una de ellas lo que podría ser ofrecido sólo por las dos juntas, estaba inevitablemente abocado a producir primero oscuridad y confusión y después la degeneración y la corrupción de cada arte en particular”.¹¹ (Sanchez, 1999, 16)

De esta manera Wagner elaboraba anteriormente su teoría del *Gesamtkunstwerk*, obra de arte total, por la que fusionaba todas las artes, sobre todo el arte dramático, la danza y la música, entendiendo así que era la ópera la que tenía todas las posibilidades de alcanzar esa totalidad. Una totalidad que además era el resultado del trabajo de un único artista, autor y creador de todo lo que se incluye en el espectáculo: libreto, música, coreografía, dirección escénica, escenografía.

Cuando se recupera este pensamiento y se busca una nueva totalidad en el arte a través del teatro, las fórmulas son varias. Algunos siguieron pujando por las

¹¹ Fragmento de carta de Wagner a Berlioz, citada por Baudelaire en “Richard Wagner y Tannhäuser en París” que nosotros tomamos del capítulo dedicado a la obra de arte total (Sánchez, 1999, 15-18)

colaboraciones artísticas. Ese fue el caso de la Bauhaus, quienes además dieron una gran importancia a la aportación de la arquitectura en la escena,¹² y para quienes cada uno de los miembros que contribuyen a la creación de una obra pierden su yo particular, y su creación individual a favor de la propia obra. Es así también para expresionistas y constructivistas que entendían la creación de la obra de arte total como la colaboración entre artistas de diversas disciplinas que trabajarían en *comunidad* (muy relacionado también con el deseo de comunidad en términos sociales). Y por último dadaístas y futuristas trabajaron más por una especie de colaboración independiente que conservaba la autonomía individual de cada uno como artista pero abogaba por la interdisciplinariedad de las propuestas. Seguramente de esta manera son los grupos dadaístas, y los artistas que en algún momento pertenecieron a alguno de estos grupos, los más capaces de romper límites y fronteras entre las artes.

La transformación del espacio teatral y por consiguiente lo que luego será la transformación del espacio artístico fue crucial en el entendimiento de las nuevas formas de teatro y de arte. La configuración del espacio dramático se vuelve antropométrico, la escenografía se mide con referencia al actor que lo ocupa, es decir ya no interesan los telones pintados y las perspectivas falsas que recrean un espacio en el que los actores parecen estar en desproporción a la realidad teatral, especialmente si el actor, que es un hombre de carne y hueso, con una medida y una presencia real se desplaza hacia el fondo de la escena, aparece desproporcionado a la imagen pintada. Esa escena pintada pretendía imitar la realidad, sin embargo, según Appia, Meyerhold, Craig y muchos nuevos creadores, el espacio escénico ya es una realidad, un lugar de expresión viviente. “Los cuerpos humanos y los accesorios – mesas, sillas, camas, armarios- tienen tres dimensiones; luego en el teatro, donde el actor es el objeto principal, necesita recurrir a los hallazgos del arte plástico y no a la pintura” (Meyerhold, 1982, 53). Por ello la escenografía se convierte en una construcción arquitectónica y artística donde el actor se mueve creando una realidad propia y coherente. Lo más importante entonces es la creación de atmósferas a través de la luz, de objetos tridimensionales, y la articulación de los espacios.

¹² Y en el arte en general. La Aportación de la Bauhaus y en especial su relación con la arquitectura fue crucial también para la salida del cuadro y de la obra de arte hacia el espacio, para la utilización del espacio como soporte para la creación.

“El problema del espacio en el paso del siglo XIX al XX no se plantea a partir de los edificios, o de las decoraciones, sino que se conduce al ámbito de los valores y tiene su origen en una determinada concepción del teatro. El espacio no es el fondo ni el contexto para desarrollar una acción, por el contrario es un lenguaje, una expresión, un sistema de signos autónomo que se integra en la representación con los demás en el arte total que es el teatro” (Bobes Naves, 2001, 503)

En esta dirección Adolphe Appia¹³ centró gran parte de sus investigaciones. Para él el actor del nuevo arte debía también renovar su acción dramática, su interpretación y su función en el teatro, y ese nuevo actor se convertiría en la medida del espacio escénico. La utilización de objetos y elementos escenográficos tridimensionales, así como tener en cuenta los espacios vacíos, es absolutamente necesaria para que el cuerpo humano que se moverá en ese espacio dramático, lo haga de forma orgánica, coherente, integrada, ya que espacio y cuerpo son partes de una misma imagen. De esa preocupación nacieron sus propuestas escenográficas escaliformes, en las que cada peldaño tiene una medida real de manera que el actor puede recorrer cada ángulo del espacio teatral dando una continuidad verídica a cada uno de sus movimientos. Y así el espacio escenográfico se convierte en un lugar atemporal y silencioso donde tendrá lugar la acción. Además, a través de estas estructuras, muy vinculadas a la arquitectura, compuesta sólo por escaleras y planos, y los movimientos lumínicos se podía garantizar una unidad global de la escena integrando al actor en ese espacio atmosférico nuevo.

¹³ Adolphe Appia (1862-1928), creador escénico suizo. Su transformación del espacio escénico fue crucial en la renovación del teatro, así como sus teorías utópicas sobre la obra de arte total centradas en el cuerpo viviente del actor.



Figura 5. Appia, boceto para la escenografía de *Orfeo y Eurídice*, “Bajada a los infiernos”, 1926

Pocos meses antes de morir, Adolphe Appia escribe un texto como introducción para el libro *Twentieth-Century Stage Decoration* de A. Knopf, publicado en 1929. Es un texto agresivo y fragmentado, que seguramente recoge las ideas más impulsivas y sus más radicales teorías sobre lo que debería ser el teatro, lo que debería ser el arte:

“El arte es una actitud.

Esta actitud debería ser la herencia colectiva de la humanidad. Sin embargo, lo hemos estrechado, haciendo de ello el atributo personal único del “artista”, la acción sola del creador de la obra de arte. Así se construyen las historias del arte, de listas cronológicas de tales obras y sus diferentes metodologías. Tenemos música, arquitectura, escultura y pintura como si el arte necesariamente consistiera en piedras talladas, sonidos, colores o palabras. Nuestros museos, conciertos y bibliotecas parecen confirmar ese aspecto. De hecho hasta hace veinte años estas instituciones nos parecían inamovibles; representaban el arte convirtiéndose en sus gloriosos patrones y guardianes.

Hoy, ya no lo son. Hemos dejado nuestras butacas. Estamos de pie, queremos ser parte “de ello”, no prescindimos de ninguna violencia para alcanzar nuestros objetivos, buscamos el arte y deseamos encontrarlo en nosotros. Rompemos las barreras en pedazos, superamos en un paso los escalones que nos separan de la escena, descendiendo sin titubear a la arena.

No puedo omitir semejante afirmación al comienzo de un texto dedicado al teatro. Porque la actitud es el son de nuestra inteligencia, el don de nuestros cuerpos. Para ser parte “de ello”, deberíamos buscar, como neófitos el punto de encuentro entre la obra de arte y nuestra personalidad completa. En el teatro, este gesto tan nuevo, nos entrega la clave del problema escénico.

¡He aquí una solución de la cual deberíamos estar orgullosos! Honestamente, ¿qué debería hacer nuestro cuerpo con los fondos pintados; y porque enmarañar el cuerpo con ellos cuando se nos ofrecen sin reservas? ¿De qué manera, de nuevo, podemos pedir a la escenografía que realce el efecto del cuerpo, siendo ahora este ya un elemento artístico? ¿Qué hacer para no abandonar esa nueva posición nunca más? ¿Y si sabemos la respuesta, porqué no asumimos la situación?

Los juegos y la conquista del espacio nos han hecho conscientes de la existencia objetiva del cuerpo. Sabemos ya nuestra deuda con él, y deseamos extender esta obligación al espacio en el cual nos movemos, y a la tierra a la que otorgamos una realidad ardiente. ¿Podemos seguir sentados quietos en nuestros palcos delante de un espacio en el cual nuestros cuerpos están esclavizados y degradados? Así están todavía las escenas de nuestros teatros, la suprema obra de arte, el cuerpo viviente, nuestro cuerpo, está ultrajado y rebasado por nuestras escenografías.

El problema de la mise en scène, puesta en su verdadera luz, se revela de esta manera. Queda por determinar las consecuencias técnicas de este proceso de evolución, su influencia sobre nuestra vida social.

Tenemos dos polos opuestos: por un lado el arte dramático, puro y sin mezcla; por otro cualquier espectáculo pensado solamente para el deleite del ojo.

Cuanto más el arte dramático se acerca al puro espectáculo, menor es su valor dramático. Del mismo modo que el espectáculo pierde su riqueza y variedad si contiene cualquier dramatización.

¿Si el arte dramático renuncia a la debilidad que el arte puramente representativo se permite, qué es lo que queda? Lo que queda es: el cuerpo viviente del actor. Ahora bien, este cuerpo es tridimensional y capaz de moverse. Los fondos de los decorados son todavía bidimensionales, conformados por representaciones convencionales de objetos, luces y sombras pintadas, y no puede establecer relaciones orgánicas con objetos pintados. La iluminación pensada para hacer la pintura visible, no está pensada para el actor pero sí que le afecta. Y la iluminación pensada para el actor, cae igualmente sobre la pintura, falsificando sus valores pictóricos.

Estas obvias contrariedades hacen necesarios poner los medios de expresión escénica en un nuevo y correcto orden.

El actor debería tomar, con pleno derecho, el lugar preferente. Después vendría la escena, o la distribución general de la escenografía; ubicada en un orden que indique que la preocupación es solamente el actor, aquella figura

tridimensional y móvil. A continuación vendría la todopoderosa luz, la iluminación. Y finalmente, la pintura, cuyas funciones están definitivamente subordinadas a aquellos tres elementos que tienen rango superior y la preceden.

La cuestión del color no solamente concierne a la pintura. El color no es la menor preocupación para el actor, ni para la escenografía, ni para la iluminación: a pesar de ser el último nombrado, a priori.

Hay algunos principios, derivados de este orden correcto, a los cuales la imaginación y la libertad de elección del productor tienen que ser subordinados. Primero y ante todo está la escena; sus líneas y su rigidez deberían contrastar con la figura viviente del actor. Es la resistencia a su figura y movilidad la otorga vida al espacio, y lo hace un factor de armonía en la representación.

Estos principios no pueden tener formas inamovibles –no hay dogmas- al contrario, son flexibles y adaptables a las intenciones variables del dramaturgo. Sólo una ley siempre los domina: la supremacía indiscutible del actor en el espacio escénico. Todo tiene que ser ofrecido a él, todo lo demás sacrificado en su nombre. Si este principio se abandona, se hacen ineludibles las pruebas que justifiquen tal cambio como necesidad o exigencia narrativa. En cualquier caso, este cambio, nunca sería bueno, ni para el dramaturgo, ni para su público.

Al comienzo de esta introducción escribí que queremos ser parte “de ello”; que hemos descubierto nuestros cuerpos, perdidos tras estos siglos, y que ahora estamos palpando una nueva coincidencia, un sentido de solidaridad como imperativo categórico revelado repentinamente. Hemos dejado de ser espectadores. En el punto en que no encontramos ese papel indigno nos parece tedioso. Así que estamos intentando darnos un aire de cambio, y nuestras viejas fórmulas han sido esparcidas a los cuatro vientos de un Cielo libre. El baile y las estatuas vivas forman ahora parte de un repertorio indefinido que refunda al final del juego. Música, palabras, diferentes tipos de espectáculo, simplificaciones y estilizaciones se alternan y se mezclan. Esta anarquía nos fuerza a buscar en nuestras almas, sentimos cual sería su beneficio: la última fase depende de nosotros, de la intención, de la intención estética que debe desenvolverse como un total orgánico, sin solución de continuidad o transición abrupta.

Que queramos ser parte “de ello” significa que nos proponemos la libertad; pero ¡ya somos libres! Esto es ya innegable. Asegurémonos que hacemos un uso digno de nuestra libertad.

Llegará un tiempo en el que los profesionales del teatro y las obras escritas por ellos serán anticuadas, una cosa del pasado para nunca volver a reponer. Cuando la humanidad, ahora ya libre, cante en símbolos vivientes adoptados por todos, sus alegrías y sus tristezas, sus cosechas, sus labores, sus luchas, sus derrotas y sus triunfos, con más o menos drama; en ese tiempo, ello sólo serán los espectadores para los cuales la edad o la enfermedad les haga unirse en una simpatía común y viviente.

El tiempo en el que seremos artistas –artistas vivientes- porque así lo hemos deseado.

¡Con todo corazón rezo porque ese tiempo llegue!” (Appia, 2004, 13-16)¹⁴

En toda esta declaración de Adolphe Appia encontramos muchos planteamientos y propuestas de una gran contemporaneidad y cruciales para el desarrollo del tema que nos ocupa. La búsqueda de nuevos objetivos del arte; la ruptura de límites y fronteras; la nueva forma de entender y construir el espacio y la puesta en escena, así como el valor de todos los elementos que la componen, incluidos el actor y el público; son los temas que ocupan toda la investigación de una vida dedicada al arte, y son también, los que nosotros rescataremos y los que atravesarán toda nuestra tesis. Y especialmente, nos interesan la ideas de actor (arte) viviente y de la posible desaparición del espectador (*espectador expectante*), que será ahora participante y determinante en la obra.

Otro planteamiento de cambio muy importante fue el salto que algunos autores dieron a través de los propios límites de la caja escénica. Meyerhold utiliza la totalidad del espacio teatral dejando al descubierto el fondo de la caja escénica y teniendo en cuenta así todos los elementos presentes, sobre todo suelo y muros de fondo. Desnudar el fondo del escenario dejando ver una pared de ladrillos, descubrir los aparatos y estructuras hasta entonces ocultas elimina la verosimilitud que se buscaba en el teatro naturalista y pone en evidencia la propia artificialidad del teatro, pero sin embargo abre el camino a la creación de propuestas que son en sí mismas, que no tienen que responder a una ilusión creada o representada, sino que *son*.

De esta misma manera las invitaciones a pintores para participar en los montajes teatrales no debían construir una escenografía que respondiese a las necesidades decorativas y representativas de la escena, sino que se les daba la libertad de crear una obra propia en la que el espacio teatral sería el soporte, “se trata de reproducir los caracteres escondidos que encierra una obra de arte” (Meyerhold, 1982, 30). Así, se libera al artista tanto de la representación como de su vinculación a

¹⁴ Este texto se tradujo al castellano por primera vez con motivo de la exposición Adolphe Appia: Escenografías, comisariada por Ángel Martínez Roger para el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 2004. El manifiesto de Appia se publicó como introducción al catálogo de esta exposición.

la tela pintada, para dar paso a la creación de nuevas obras que *presentan* una nueva realidad en un espacio.

Meyerhold, que además vive una realidad socio-política muy concreta, hacía que su “revolución” tuviese dos vertientes. La necesidad de renovar el teatro y la sociedad compartían muchas veces objetivos, de hecho en el caso de Rusia la lucha contra la burguesía y sus valores se extiende mucho más allá de los intereses artísticos y culturales, aunque para los que defendieron la revolución desde dentro del arte y del teatro la reflexión socialista fue muy importante sobre todo en lo que concierne al espectador, al público, y a su “participación activa” en la obra.

La necesidad de transformar el espacio escénico, “abandonar las cajas, legado de la época imperial, nobiliaria, burguesa, jaulas escénicas ilusionistas”, tiene que ver con esa renovación interna del teatro, y con la relación que éste debe plantear con el público. Para ello experimenta diferentes estrategias: eliminar las candilejas, el fondo del escenario dejando al descubierto toda la caja escénica; y seguramente lo más importante, suprimir la distancia entre el actor y el espectador unificando los espacios de encuentro.



Figura 6. Meyerhold, ejercicios de biomecánica, 1922



Figura 7. Meyerhold, ejercicios de biomecánica, 1922

Quiere utilizar al servicio del teatro todo lo que las nuevas tecnologías de la época pudiesen aportar a la puesta en escena, especialmente las proyecciones y técnicas cinematográficas, en un deseo de “cineficación” del teatro. Pero no sólo a través de la introducción de una pantalla en el teatro, sino aprovechar para éste todas las técnicas modernas que contribuyan al desarrollo de la acción teatral, y sobre todo que atraigan a un público masivo como lo hace el cine. Meyerhold cree en los espectáculos multitudinarios, que no caben en un teatro, que ocupan los espacios públicos y que aglutinan un público que es y quiere ser muy numeroso. El objetivo es un teatro dinámico en el que la participación de ese público masivo participe de forma activa en la acción que se desarrolla en la escena.

Meyerhold asume ya un espectador activo, un espectador cuyo gusto está suficientemente desarrollado y que exige montajes más complejos, en los que participar intelectual y emotivamente. Tiene el creador por lo tanto la responsabilidad de ofrecer situaciones escénicas que efectivamente lleven a este nuevo espectador a la reflexión, al pensamiento, a la discusión, y también, y es lo que diferencia al teatro de una conferencia, a “pasar por todo un laberinto de emociones” ya que “el teatro no actúa solamente sobre el cerebro, sino también sobre el sentimiento” (Meyerhold, 1982, 95).

Esta nueva forma de asumir el papel fundamental del espectador sumado al hecho de la supresión de la cuarta pared para eliminar la distancia entre el escenario y la sala (que además supone un nuevo paso más allá de las fronteras del teatro), nos introducen en uno de los argumentos fundamentales para nuestra tesis: la relación arte-vida. Meyerhold primero se deshace de las barreras del fondo del escenario para después suprimir la que separa el espacio del actor y del espectador en la búsqueda de la transformación del espacio teatral en un *espacio de encuentro*. Pretendía con ello alcanzar un máximo de comunicación con el público que ahora podía compartir el espacio dramático en un intento de *celebración ritual*, que es único, irrepetible, y sobre todo, *real*. En ella el actor y espectador viven una experiencia dramática, teatral. Esta idea de ritual en el hecho dramático será también crucial para lo que será la búsqueda de la experiencia *verdadera* en el arte, las relaciones que se buscarán entre el arte y la vida, y esto será muy importante para la reflexión de la propia experiencia del espectador a partir de la realidad artística propuesta.

Esa idea de teatro ritual introduce la espiritualidad que impregnará muchas de las manifestaciones artísticas que nos interesan. Entender el encuentro entre actores y espectadores en un espacio común, abogando conscientemente por una idea de comunidad, de vivencia colectiva puede considerarse el gran paradigma que transforma el entendimiento, la concepción y las propuestas del arte desde principios del siglo XX hasta hoy.

3.2. NUEVOS CAMBIOS EN LAS ARTES PLÁSTICAS.

Las vanguardias fueron cogidas de la mano en arte y teatro para unirse en esa lucha contra la burguesía, contra sus valores, en la búsqueda de una nueva forma de ver y hacer desde el pensamiento artístico sea cual fuere su soporte expresivo. Era el momento de romper límites y encorsetamientos, y, por tanto, mostrarse contrarios a todo lo que se había ensalzado como valor artístico para ese *público cultivado*. En una búsqueda de nuevos lenguajes el rechazo de la literatura en teatro es paralelo al rechazo de la representación en la pintura, sobre todo por la necesidad de buscar una

obra que sea absoluta por sí misma sin tener que estar vinculada a la *representación* de una dramaturgia o un paisaje.

Hemos tratado de analizar algunos de los planteamientos que consideramos más importantes del teatro de la época de las vanguardias, sobre todo el que más trata de expandir su propio límite y ahora intentaremos hacer lo mismo desde el terreno de lo que solemos meter bajo la definición de las artes plásticas.

Nos interesan los que abrieron las fronteras técnicas y conceptuales de los planteamientos artísticos de principios del siglo XX, y que abrieron con ello una brecha en la investigación plástica y artística que llega a nuestros días, pues muchos de sus planteamientos los veremos reflejados en muchos (seguramente incluso todos), de los movimientos artísticos que tuvieron lugar a lo largo de todo el siglo XX y en las propuestas que vivimos en estas primeras décadas del XXI.

La aparición y desarrollo de la abstracción en pintura, los constructivistas Rusos, el neoplasticismo, el suprematismo de Malévich, los manifiestos futuristas y el movimiento Dada son los que consideramos más relevantes en nuestra investigación. Por supuesto que hacer una selección en uno de los periodos más ricos y cambiantes de la historia del arte es pretencioso y complicado, y somos conscientes de ello. Un periodo de neuronas creativas recorriendo el mundo con el deseo de cambiarlo desde el arte, formando grupos, inventando nuevas técnicas, provocando otra forma de mirar, buscando nuevos formatos, recorriendo países, persiguiendo el cambio, la diferencia, la libertad creadora, etc.

En el campo de batalla contra los valores establecidos hasta entonces es la pintura, especialmente la aparición de la pintura abstracta la lanza que abre una nueva forma de entender la obra de arte, el artista y el espectador. Se buscan, en un periodo de revolución de la obra pictórica, las diferentes formas de abstracción que añejen la imagen de la *representación*.

Todos los artistas abstractos de principios del siglo XX rechazan el paradigma anterior de la pintura como ventana, que abre la visión y el pensamiento a la naturaleza, a su transformación o a su representación; o al de la pintura como espejo, que refleja los valores de una sociedad, que retrata creencias, tradiciones,

costumbres, o personajes que buscan su propia identificación en el cuadro. Los nuevos artistas se muestran contrarios a un arte mimético y defienden una nueva visión que se encuentra sólo en la pintura abstracta, pero en la abstracción pura.

“El arte no quiere permanecer por más tiempo al servicio del Estado y la religión, no quiere seguir siendo el instrumento decorativo de la historia de las tradiciones, no quiere saber nada más que sí; el arte cree poder existir en sí y para sí sin lo material (es decir sin esa “fiable y segura fuente de vida”).” (Malévich, 2007, 78)

En esa búsqueda de la pureza, de la obra verdadera, dejaremos de lado las deconstrucciones cubistas, que no dejan de tener un referente natural que descomponer a través de la pintura, así como la fragmentación que hace Cezanne del paisaje o la síntesis de planos de Matisse. Nos centraremos entonces en esos pintores que se comprometieron con una abstracción que sea un valor y una necesidad en sí mismas. Nos referiremos entonces a la obra y pensamiento de Delaunay, Malévich, Kandinsky, Mondrian, y todos aquellos que vieron en la imagen abstracta una nueva realidad, inexistente hasta entonces, un *arte real, puro, verdadero*.



Figura 8. Delaunay, *Formas Circulares*, 1930

Para todos ellos el arte tiene una gran carga espiritual, y espirituales deben ser sus valores absolutos, de manera que niegan una pintura abstracta meramente decorativa, sino que abogan por un arte que sea trascendental (para Kandinsky), revelador (para Malévich) y utópico (para Mondrian).

El arte, como la música –Kandinsky fue un gran amante de la obra de Wagner–, puede actuar directamente sobre el alma y lo hace a través de la imagen sin que ésta necesite de un tema o contenido narrativo, sin la necesidad de representar o contar una anécdota, ya que es en sí mismo, el propio objeto artístico, la imagen pictórica, basta para provocar una acción directa en el ojo, en el cerebro, y en el alma.

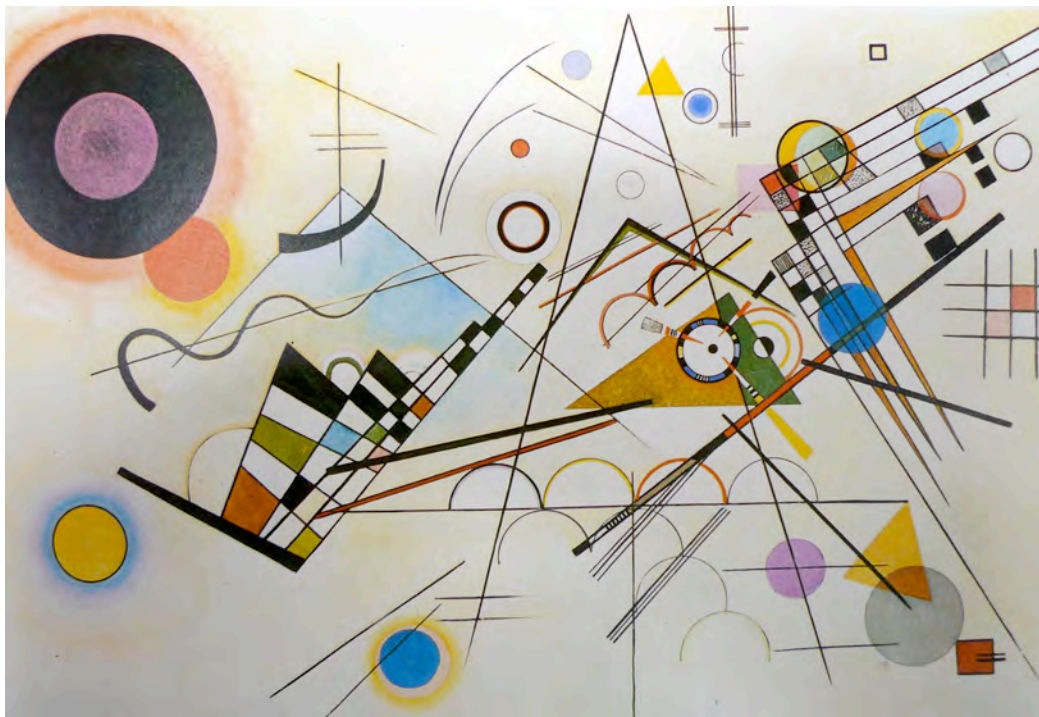


Figura 9. Kandinsky, *Composición VIII*, 1923

“La verdadera obra de arte nace misteriosamente del artista por vía mística. Separada de él, adquiere vida propia, se convierte en una personalidad, en un *sujeto*¹⁵ independiente que respira individualmente y que tiene una vida material real. No es un fenómeno indiferente y casual que permanece indiferente en el mundo espiritual, sino

¹⁵ En cursiva en el texto original.

que posee como todo ente fuerzas activas y creativas. La obra de arte *vive y actúa*¹⁶, colabora en la creación de la atmósfera espiritual.” (Kandinsky, 1996, 101).

Queremos dar también un lugar privilegiado en la que fue la crisis de la representación a otro de los movimientos más radicales, el de los constructivistas rusos. Nos interesan por su planteamiento de la objetividad en una pintura aparentemente nada objetiva. Su búsqueda de la pureza, la verdad y lo real en el arte que les llevó a redactar en 1920 su “manifiesto realista”. En éste, se le da al arte la función de crear objetos verdaderos, que aunque su forma plástica sea abstracta, pueden ser incluso los más realistas en cuanto a su carácter objetual. Son estructuras, además estables, de planos, líneas y colores, verdades absolutas que convierten la abstracción pura la máxima del arte por *sí mismo*.

Pero también queremos destacar los primeros relieves pictóricos de Tatlin, competidor por la vanguardia rusa de Malévich. Estos “contra-relieves”, así los bautizaba, superan la pintura bidimensional en dirección opuesta al uso de la perspectiva al servicio de la representación. Éstos se extienden desde la pared, superando el plano pictórico, y manteniéndose en un límite, conscientemente cada vez más difuso, entre la pintura, la escultura y la arquitectura. Da paso así a los nuevos planteamiento no sólo en cuanto a los materiales y a sus posibilidades pictóricas, sino, y mucho más importante a una nueva activación y entendimiento de los espacios, y por tanto de los espectadores que ocuparan ese espacio.

Otra propuesta que derriba fronteras estableciendo relaciones entre el arte y la arquitectura es la del neoplasticismo. Dos objetivos cruciales de los artistas, arquitectos, escultores y poetas que formarán parte de la revista *De Stijl* (fundada en 1917) provocarán una incursión crucial del arte en el espacio y del espectador en el arte.

¹⁶ La cursiva es nuestra pues queremos resaltar la relación de “vida” y la “acción” en la obra arte. Una idea que aparecerá reiteradamente lo largo de toda nuestra tesis tanto desde la obra plástica como de la obra teatral y que es fundamental para todos los artistas y ejemplos que usamos.

Uno es su aspiración por la destrucción de la centralidad, tanto al interno del cuadro como del objeto artístico en sí mismo; y dos, el despliegue de los elementos y de los planos en el espacio real. Su meta era la de la integración de las artes en el espacio de la *vida*.

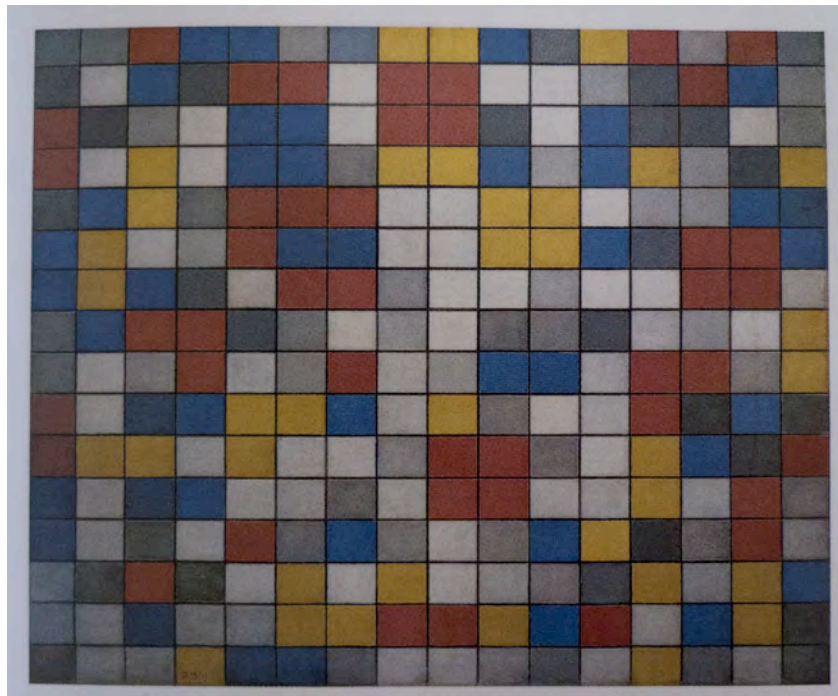


Figura 10. Mondrian, *Composición con cuadrícula 9*, 1919

Los pintores de De Stijl concebían su arte como “un caballo de Troya que entraba en el espacio arquitectónico para acabar visualmente con su estructura anatómica” (VVAA, 2006, 153). Y en 1923 presentan en Berlín *Composición espacial en colores para una exposición*, un proyecto experimental realizado por Huszar y Gerrit Pietvel que concibe el espacio total de la sala como un todo único en el que los

planos de color invaden el espacio que ocuparán los espectadores. Se descentraliza de esta manera el objeto artístico y será el centro de la obra lo que ahí suceda, la acción, que vendrá dada por quien ahí se encuentre el espectador. Podemos entonces considerar esta propuesta artística una de las primeras “instalaciones”, o al menos una obra con muchos de los elementos que después pertenecerán a ese terreno artístico.

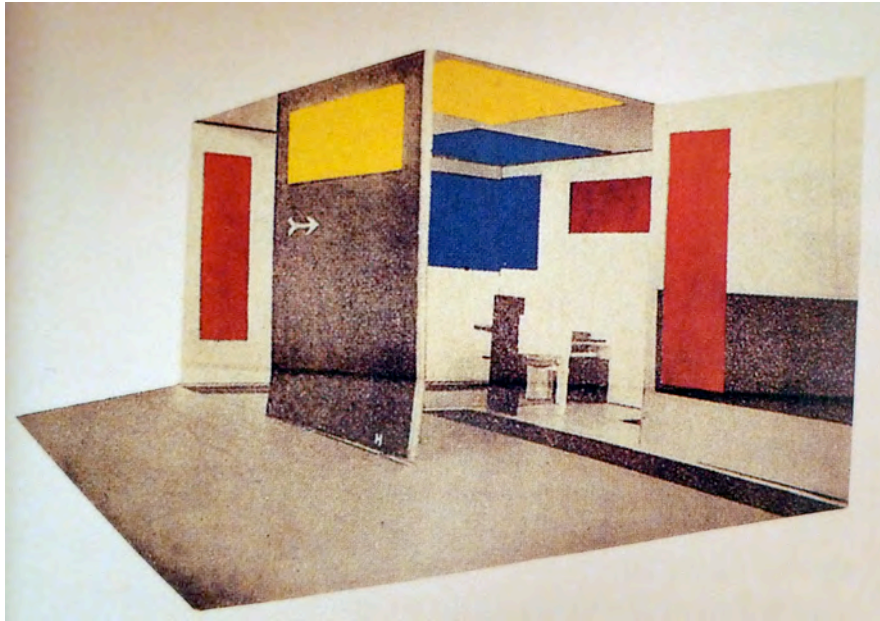


Figura 11. Vilmos Huszar y Gerrit Rietveld, *Composición espacial en colores para una exposición*, 1923

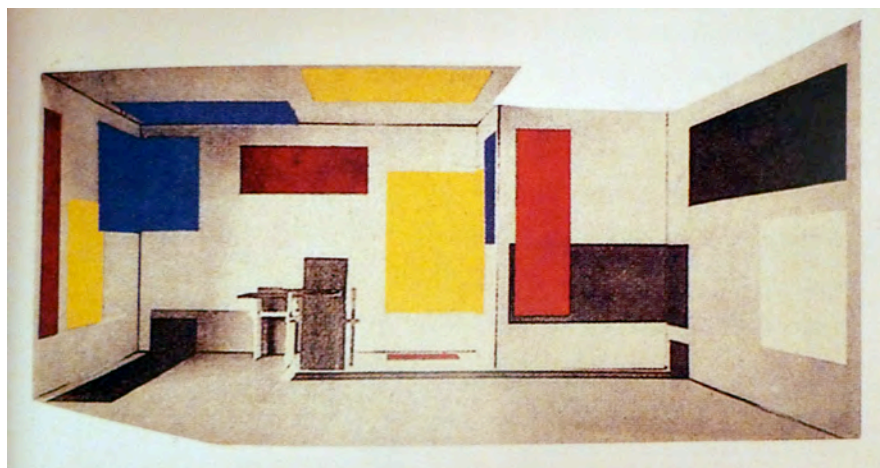


Figura 12. Vilmos Huszar y Gerrit Rietveld, *Composición espacial en colores para una exposición*, 1923

3.2.1. El suprematismo de Malévich.

Como anunciábamos antes y ahora veremos con detenimiento, Malévich su obra y su pensamiento van a ser fundamentales para el desarrollo de nuestra tesis; encontramos en sus escritos esa voluntad de cambio y rechazo a lo establecido hasta entonces. Su obra plantea el estado “cero” de la pintura, su “Cuadrado negro sobre blanco” significa un fin y un principio del arte.

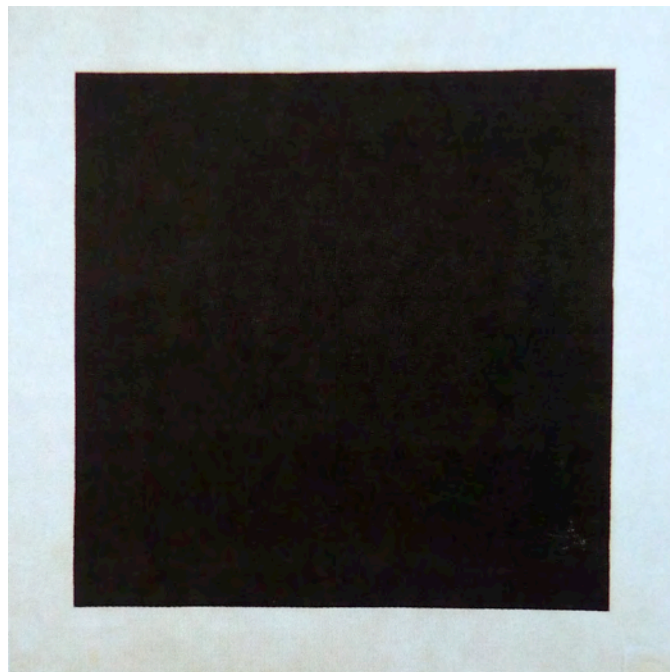


Figura 13. Malévich, *Cuadrado negro sobre blanco*, 1913

“Cuando, en el año 1913, inmerso en mi desalentadora pretensión de liberar el arte del lastre de lo objetivo, busqué la evasión en la forma del cuadrado y colgué en una exposición un lienzo en el cual sólo se veía representado un cuadrado negro sobre fondo blanco (...)

Para poder reconocer, en aquel “cuadrado muerto” el querido retrato fiel de la “realidad” (“la objetividad real” y la “sensación” relativa al alma).” (Malévich, 2007, 70-71)¹⁷

¹⁷ Utilizaremos varias veces en este apartado el texto escrito por el propio artista, que publica por primera vez la Bauhaus en alemán, en una edición que traducen El Lissitzsky y Alexander von Riesen a partir del original en ruso, y que fue diseñada por Lazlo Moholy-Nagy, para quienes sin duda los fundamentos del suprematismo fueron un punto de referencia y reflexión fundamentales, también en el desarrollo de sus propias obras y pensamiento.

Malévich reivindica la supremacía del sentimiento puro en el arte, una pureza que debe definir su propia esencia para lo que debe eliminar todo lo innecesario y autodefine su propia forma absoluta de abstracción: el suprematismo. Los suprematistas han abandonado la representación objetiva, “para así alcanzar la cima del verdadero arte “sin máscaras” y, desde allí, contemplar la vida a través del prisma de la sensación pura y artística”. (Malévich, 2007, 89)

Malévich en su pintura plantea un infinito en la obra que termina superando los propios límites de la presencia y la ausencia. Abre un espacio ilimitado en el interior del cuadro y “desde que el arte, a través del suprematismo, haya llegado a sí mismo (a su forma pura y no aplicada) y haya reconocido la infalibilidad de la sensación no objetiva, procura ahora erigir un orden nuevo y auténtico, una manera nueva de concebir el mundo. El arte reconoce la no-objetividad del mundo y deja de afanarse en ser instrumento decorativo de la historia de las tradiciones.” (Malévich, 2007, 108)

Pero además expande ese infinito más allá de los límites del bastidor, más allá de las líneas que delimitan el cuadrado, sea negro, rojo o blanco. “El arte nuevo del suprematismo, que ha creado nuevas formas y relaciones formales en su expresión de la sensación pictórica, se convierte, trasladando esas formas y relaciones formales de la superficie del lienzo al espacio, en un nuevo arte arquitectónico”. (Malévich, 2007, 108)

Así compuso la exposición “0.10” realizada en 1915 en San Petersburgo. En ella las obras se distribuyen en el espacio expositivo haciendo una ocupación invasiva de este con un claro carácter de ruptura de la arquitectura. Una manera de concebir el espacio hoy muy vinculada a lo que ya comprendemos y nombramos *instalación* y que hace partícipe al espectador de un espacio ocupado por el arte. La fragmentación de este espacio está especialmente provocada por la colocación de ese “Cuadrado negro sobre fondo blanco” en uno de los ángulos de la sala. Este es la inflexión que hace que ese espacio lleno de infinitos se fracture.

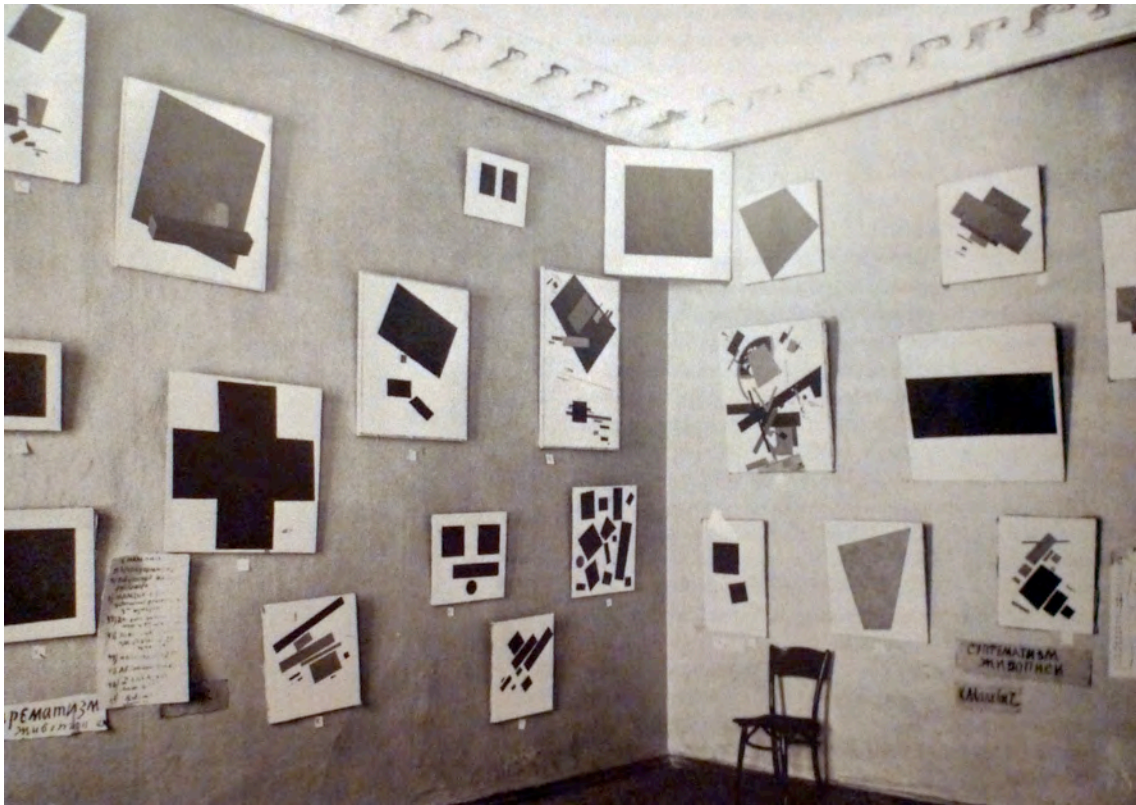


Figura 14. Malévich, Exposición 0.10 , San Petersburgo, 1915

Malévich concluye en el último párrafo de su libro *El mundo no objetivo*: “Gracias al suprematismo, a las artes plásticas se les abren nuevas posibilidades, en tanto en cuanto dejan de tenerse en consideración las metas prácticas, de modo que una sensación plástica, reproducida en una superficie, puede ser trasladada al espacio. El artista (el pintor) deja de estar atado al lienzo (a la superficie del cuadro) y puede trasladar sus composiciones al espacio”. (Malévich, 2007, 108-109)

Esa superficie oscura en el cuadro, ese agujero negro en el ángulo de la pared efectivamente abre un zanja de posibilidades desde el arte que se extenderá al espacio más allá del muro y que empujará también los límites de la presencia de los objetos más allá del muro así como de las acciones que sucedan en ese espacio. Se abre camino la propia extensión de la forma y del concepto de la plástica.

“Un artista que no imite sino que sea creador se expresa a sí mismo; sus obras no son imágenes reflejadas de la naturaleza, sino nuevas realidades no menos significativas que las realidades de la naturaleza misma” (Malévich, 2007, 26).

El artista va a crear nuevas realidades, configura imágenes reales que se extienden en un espacio. El artista que no representa crea nuevas realidades en las que conviven las imágenes del arte con el espacio, con el espectador y con el propio artista. Ese ángulo con un cuadrado negro abre el límite de actuación de la propia pintura, de la imagen que ya no tiene porqué permanecer relegada al muro o a la representación. El deber del artista va a ser “presentar” la sensación; “el arte accede a un “desierto” en el que sólo se puede llegar a reconocer la sensación” (Malévich, 2007, 70)

Se involucra desde ese ángulo inevitablemente al espectador que se adentra en el desierto, que debe también reconocer su propia sensación de vacío, de cuadrado negro, y de su total y real presencia en el espacio que ocupa.

“Nada de “retratos fieles a la realidad”, nada de conceptos ideales... ¡sólo un desierto!

Ese desierto, sin embargo está imbuido plenamente por el espíritu de la sensación no objetiva, que todo lo penetra.

También a mí me sobrecogió una especie de temor, cercano a la angustia, cuando llegó el momento de abandonar “el mundo de la voluntad y de las ideas”, el mundo en el cual había vivido, creado y en cuya realidad había creído.

Pero el sentimiento gozoso de la liberadora ausencia de objetos me mantuvo en el camino hacia aquel “desierto”, donde sólo la sensación es un hecho real... y así es como esa sensación llenó mi vida de contenido.

No era un “cuadrado vacío” lo que yo había expuesto; era la sensación que produce la ausencia de objetos.

Me di cuenta de que la “cosa” y la “Idea” eran tomadas por el retrato fiel de la sensación, comprendiendo entonces la mentira del mundo la voluntad de la razón.” (Malévich, 2007, 71)

3.3. DADAÍSTAS: NO ES ARTE, NO ES TEATRO.

Los dadaístas son el gran ejemplo de un primer operar transfronterizo. Con ellos, la relación entre la vida y el arte cambia. Hasta entonces la función principal del arte era la de comentar, interpretar, representar la vida, ventana y espejo de la existencia; ahora, el objetivo del arte empieza a ser el propio arte. Los dadaístas persiguen la aplicación de la realidad artística a la vida mediante la autorreflexión, la

búsqueda dentro del arte mismo, para alcanzar nuevas formas (o no formas) y sobre todo nuevos contenidos.

Efectivamente nace y se desarrolla apuntando directa y agresivamente contra la cultura burguesa, aunque “en muchos sentidos esta cultura estaba ya muerta para el dadaísmo” y éste “surgió para bailar sobre su tumba” (VVAA, 2006, 135). Pues herederos de las provocaciones de los futuristas y sus manifiestos se levantaban sobre las cenizas de la Primera Guerra Mundial, partiendo de cero sobre unos cimientos quebrados social y artísticamente.

Se declaraban el movimiento “anti” por antonomasia: anti-artístico, anti-literario y anti-poético; buscaban la destrucción del arte y sobre todo la aniquilación de la idea, que hasta entonces, se tenía de arte. Con ello no abogaban por una destrucción total sino con un resurgir de un arte que a partir de entonces va a ser otro, con otras formas, con otros objetivos, con otros significados. Para ello, la estrategia fue la de reducir las rígidas fronteras que dividían las diversas manifestaciones artísticas, ablandar esos vértices imaginarios, pero bien afilados que las separaban, para olvidar las clasificaciones y poner el arte como uno solo (pintura, escultura, poesía, música, teatro, danza, serán todas uno), al servicio del hombre, de la vida, y del propio arte.

“Dada ha intentado, no tanto destruir el arte y la literatura, como la idea que de ellos existía. Reducir sus rígidas fronteras, rebajar sus imaginarias alturas, volver a someterlos a la dependencia del hombre, a su merced; humillar el arte y la poesía, significaba asignarles un puesto subordinado al movimiento supremo que únicamente puede medirse en términos de vida. El arte, con una A mayúscula, ¿no se inclinaba a ocupar en la escala de valores una posición privilegiada o tiránica que le llevaba a romper todos los lazos con las contingencias humanas? Es en ese sentido en el que Dada se proclama anti-artístico, anti-literario y anti-poético. Su voluntad de destrucción era más bien una aspiración hacia la pureza y la sinceridad, que una tendencia hacia una especie de inanidad sonora o plástica que se contentara con la inmovilidad y la ausencia. La presencia de Dada en la actualidad más inmediata, más precaria y provisional, era su respuesta a estas investigaciones de la eterna belleza que, situadas fuera del tiempo, pretendían alcanzar la perfección.

(...) Dada preconiza la confusión de las categorías estéticas como uno de los medios más eficaces para dar juego a ese rígido edificio del arte. (...) Dada no predicaba, pues no tenía una teoría que defender, mostraba verdades en acción, y de ahora en adelante habrá de considerar como acción lo que comúnmente se denominaba como arte o poesía.” (Prólogo de Tristan Tzara en Hugnet, 1973, 9-15)

Dada es un ataque organizado contra la cultura establecida, “la cultura oficial”, al cuestionarse la naturaleza de los fenómenos estéticos existentes. Los dadaístas mantienen un constante deseo de transformación: las propuestas, las veladas organizadas, las presentaciones, lecturas poéticas o conciertos, suelen ser efímeros y únicos, no se repiten. Es toda una transgresión de las normas y los condicionamientos operativos, pretenden reducir toda la gama de las artes a momentos únicos, pues niegan la credibilidad de lo específicamente formal ya que el producto terminado no es importante. De la misma manera el conjunto de las técnicas pasa a un último plano, ahora importa solo el gesto a través del cual aparece lo particular del arte, lo que permite moverse de forma creativa y libre. Crean así una actitud que no sólo incluirá al artista, sino también al espectador.

En el Primer Manifiesto Dada, escrito por Tristan Tzara en 1918 y publicado en el tercer número de la revista Dada de Zúrich, vemos esa rabia, ese deseo de destrucción de todo lo que ya existe y que esa propia destrucción se convierta en algo nuevo, algo libre. Algo que sobre todo va a ser un nuevo modo de ver y de hacer arte en todos sus lenguajes. Dada es locura y valentía unidos sobre todo para dejar a un lado las limitaciones y ocupar los límites:

“Toda forma de asco susceptible de convertirse en negación de la familia es Dada; la protesta a puñetazos de todo el ser entregado a una acción destructiva es Dada; el conocimiento de todos los medios hasta hoy rechazados por el pudor sexual, por el compromiso demasiado cómodo y por la cortesía Dada; la abolición de la lógica, la danza de los impotentes de la creación es Dada; la abolición de toda jerarquía y de toda educación social de valores establecida entre los siervos que se hallan entre nosotros los siervos es Dada; todo objeto, todos los objetos, los sentimientos y las oscuridades, las apariciones y el choque preciso de las líneas paralelas son medios de lucha Dada; abolición de la memoria: Dada; abolición del futuro: Dada; confianza indiscutible en todo dios producto inmediato de la espontaneidad: Dada; salto elegante y sin prejuicios de una armonía a otra esfera; trayectoria de una palabra lanzada como un disco, grito sonoro; respeto de todas las individualidades en la momentánea locura de cada uno de sus sentimientos, serios o temerosos, tímidos o ardientes, vigorosos, decididos, entusiastas; despojar la propia iglesia de todo accesorio inútil y pesado; escupir como una cascada luminosa el pensamiento descortés y amoroso, o bien, complaciéndose en ello, mimarlo con la misma identidad, lo que es lo mismo, en un matorral puro de insectos para una noble sangre, dorado por los cuerpos de los arcángeles y por su alma. Libertad: DADÁ, DADÁ, DADÁ, aullido de colores encrespados, encuentro de todos los contrarios y de todas las contradicciones, de todo motivo grotesco, de toda incoherencia: LA VIDA.”



Figura 15. Portada de la revista Dada número 3, Zúrich, 1918

Querer relacionar específicamente el movimiento Dada con alguna manifestación artística particular es no sólo difícil, sino bastante contradictorio, ya que por sus planteamientos, manifiestos y características no es un movimiento literario, ni una escuela de poesía o pintura; no es tampoco un movimiento político estético o filosófico, pues ellos mismos rechazan cualquier distinción entre los géneros, así como cualquier noción de arte o cultura. Sin embargo ha supuesto un quiebro tal en el entendimiento de las artes que podemos extender sus tentáculos de influencia a prácticamente todo lo que ha sucedido desde entonces, bien sea por estar de acuerdo bien sea por no compartir con ellos ideas o propuestas lo que no podemos negar que ha sido este movimiento dadaísta el que más brechas e inestabilidades en el arte ha producido. Esto es lo que lo convierte en fundamental, pues desde ellos el propio arte no ha dejado de reinventarse.

El nacimiento del dadaísmo se puede establecer en Julio de 1916 con un espectáculo que efectivamente estaba compuesto de música, danzas, manifiestos, lecturas poéticas, exposición de máscaras negras y obras pictóricas. Era algo ciertamente nuevo, diferente e inclasificable, aunque sí podemos establecer ciertos vínculos con el teatro por su carácter de espectáculo: si quieren traducir cualquier expresión (poética, literaria, crítica, plástica, filosófica...) en manifestaciones espectaculares dirigidas a un público, podemos legítimamente hablar de hecho teatral.



Figura 16. Primera Feria Internacional Dada, Berlín, 1920

Aunque, efectivamente, el teatro para los dadaístas es un instrumento más, un elemento de ruptura y comunicación en el que superaron límites fundamentales en todo el teatro anterior. Su influencia fue crucial no sólo para las artes plásticas, también para las escénicas y para todas las manifestaciones artísticas posteriores que tienen lugar en el límite entre ambas.

Son ellos los que amplían el concepto de teatro o “rasgo teatral” que desde entonces incluye tanto la exhibición de una obra pictórica como los *sketches* o actos únicos, la escenificación de piezas teatrales eliminando el texto y utilizando sólo sonidos, improvisaciones, gestos de provocación, etc. En teatro contribuyen a instaurar nuevas relaciones entre el escenario y la sala, y entre actor y espectador, que será un rasgo de ruptura fundamental, y que tendrá una crucial importancia en el arte y el teatro desde años sesenta, cuando se recupera el pensamiento Dada. Contribuye muy especialmente, al desarrollo de todas las propuestas de Arte Conceptual, Process Art, Arte Povera, de la segunda mitad del siglo XX, así como en el nacimiento del Happening, y la extensión del Arte de Acción y la Performance en las prácticas artísticas.

Uno de los objetivos de este movimiento tan libre y tal loco es muy importante para la cuestión que planteamos: los dadaístas buscan la destrucción de los esquemas preconcebidos y habituales de la relación entre lo que sucede en el escenario o en la obra en general, y el espectador para provocar una comunicación recíproca entre ambos. Rompen por lo tanto la lógica del lenguaje y de la inteligencia para hacer perder al público cualquier idea que tuviesen a priori, especialmente de lo bueno y de lo bello, para desencadenar en ellos una participación activa y de forma puramente sensorial.

Comienza de este modo la que se va a convertir en casi incesante, búsqueda de un espectador activo que participe en la obra, y sin el cual, ésta no tendría sentido. Se convierte en necesaria la participación activa del público, para que la obra viva.

Dada deseaba exteriorizar radicalmente la verdadera naturaleza del hombre, incluso la más violenta o la más radical, la menos aceptada en las formalidades sociales. Ellos se valían de la espontaneidad y la provocación para desencadenar la liberación de las fuerzas del hombre lo que derivaba en el escándalo. Cargados de un fuerte dinamismo y una energía tan desordenada como libre, trataban de desplazar la razón y la lógica, con el objetivo fundamental de hacer pedazos los moldes de un conformismo anquilosado en el arte que se convertiría en la exigencia de abolir sus propias barreras. Era necesario crear un movimiento desde el propio movimiento y la agitación que fuese generador de la invención permanente.

“Dada lo revolucionaba todo, escupía sobre todo, ignoraba las ideas admitidas, las instrucciones establecidas y los sentimientos más sagrados. Su valor realizaba la apología del abandono. Utilizaba la sin razón teniendo razón. Metía en el mismo saco a burgueses e intelectuales; Dada cortaba el camino a la reacción y también a la vanguardia. Su ironía superaba el desastre y nadie la comprendía.

Así es como se presentaba al público Dada. Así es como aparecía a mi enfebrecida juventud, ebria de espacio intelectual, ebria de libertad. Era preciso que uno hiciera suya esa rebeldía si no quería perecer en la sofocante literatura. Hablar de dada en plan de historiador académico sería una traición. Ante todo, es preciso restituírle su subversión y su violencia. También se trata de hacer que se oiga su risa, de perpetuar su frescura y su vitalidad, eso es lo único que importa, eso es lo que hay que conseguir que se oiga hoy, eso es el malestar que importa que no se calme. Que un chupatintas llene con su prosa mediocre y clasificadora, el grueso papel cuché de las revistas de arte al uso del nuevo conformismo burgués, sólo desnaturaliza el auténtico sentido de

su intervención. Dada insultaba al público¹⁸, dada escapaba de toda catalogación, dada se oponía violentamente a los panegíricos con que hoy se le mancha, y vertía los incensarios que ahora se agitan en su honor. Los que hoy le alaban son los mismos que ayer le despreciaban. El tiempo pasa, las guerras lo hacen todo moderno. Pero no se aprisiona una nube en una jaula. Los *pensums* no saben reír como reía Dada y ese escándalo no se codifica más que cuando se le tarifa.” (Hugnet, 1973, 26).

Se valen del elemento sorpresa para crear una provocación y ruptura que ofrezca al público la posibilidad de desarrollar un papel activo. Una provocación que busca la inversión natural de las funciones tradicionales del público y de los actores. En alguna ocasión y de forma natural, la escena fue interrumpida por el público, los actores reaccionaron quedándose quietos y observando la escena de la que *los espectadores eran protagonistas, habían creado otro espectáculo*. Los dadaístas persiguen la *situación teatral colectiva*, lo que sucede en el escenario tiene una función provocadora destinada a desencadenar una reacción y por lo tanto una *acción en el espectador*, haciéndolo partícipe del acto teatral y estableciendo entre éste y el actor una relación reversible. Es el origen del “supra teatro”, el nacimiento de una nueva dimensión dramática en el que la interacción de lo que sucede en el escenario y en el patio de butacas crea el *acontecimiento teatral*, un momento que es válido por sí mismo, que no representa nada sino que es real, verdadero, es lo que sucede y cómo sucede.

Este posicionamiento ante las características propias del teatro como se entendía hasta entonces, y su propia negación, es lo que da lugar a una nueva definición para lo teatral. Los dadaístas lo denominan supra teatro, pues se sitúa más haya de los límites propios de un teatro en el que el encuentro entre el público y la obra se reduce a lo que sucede en la “cuarta pared”, ese espacio invisible pero hermético que es una clara frontera entre lo que pasa dentro y fuera de la caja escénica.

El suprateatro ya no es ni siquiera teatro, es lo que define los acontecimientos dramáticos que proponen un encuentro y que tratan de derribar la tradicional relación

¹⁸ Más adelante en este trabajo se hará referencia a la obra “Insultos al Público” de Peter Handke. Véase el capítulo: 3.3 En la cuerda floja entre las artes visuales y las artes escénicas: relaciones entre arte, acción y espectador, en el que se desarrollan en profundidad esas relaciones con el espectador a través de la acción y la agitación para las que han sido fundamentales las primeras provocaciones dadaístas.

entre la obra y el espectador a favor de la fiesta¹⁹, del acontecimiento compartido en el que todos los que participan crean la obra, en la que los roles de actor o espectador se confunden incluso hasta provocar situaciones de caos o anarquía.

Algunas de las características más importantes del Teatro Dada han sido vías clave de investigación y búsqueda en todo el teatro posterior, lo mismo que todo el movimiento dadaísta en cualquier manifestación artística. La superación de los cánones dramáticos tradicionales, la mezcla de géneros, personajes que surgen sin sentido, el desorden, la ausencia de lógica,... fueron conceptos y hechos fundamentales para el teatro todo el teatro posterior (el teatro ruso, el teatro de variedades o el Music-hall, el Living Theatre, el Open Theatre, el Fluxus y el Happening,...), hasta que seguramente ese suprateatro dada es el que ha engendrado el teatro posdramático contemporáneo.

“Reconocida o no, la herencia del dadaísmo ha sido inmensa. No se ha producido ningún movimiento significativo en el arte, la literatura o en la estética occidentales que no haya tenido algo que ver con el movimiento dadaísta. La deconstrucción y el posmodernismo son dadaísmo traducido a la jerga académica y teórica, una jerga a menudo tan impenetrable como la propia glosolalia del dadaísmo. El culto a lo absurdo en el existencialismo deriva del dadaísmo, al igual que los rituales anárquicos del *flower child* o las protestas de enmascarados en las calles capitalistas. Los *happenings* son dadaísmo puro. Cuando los futuristas rusos nos exhortan a quemar todas las bibliotecas para emancipar el espíritu senil del peso muerto del pasado, de las idolatrías escleróticas de las reliquias magistrales, se unen al coro dadaísta: *echige zunbada, wulubussubudu uluw ssubudu...*”

Todavía no se tiene conciencia plena de la influencia del dadaísmo. Sin embargo, cualquiera que sea su genio artístico, figuras como Picasso o Matisse pertenecen al pasado del Olimpo. En su abierta lucha por el futuro, por la consagración del museo y del panteón, estos pintores son discípulos de Giotto. Henry Moore estrecha directamente su mano con Pisano y Miguel Ángel. En Stravinski, en Schönberg, el orgullo de la herencia y la incorporación de lo canónico es también manifiesto como en el *homérico* Joyce o en la identificación de Thomas Mann con Goethe. Creo que no es posible encontrar entre los clásicos, profetas o clarividentes sepultureros de la *inmortalidad*. Los que nos escoltan hacia la época en la que hoy encontramos a Marcel Duchamp, Kurt Schwitters y Jean Tinguely.” (Steiner, 2001, 334)

El movimiento Dada inicia una búsqueda de la destrucción de los mecanismos autónomos de respuesta en el público, para buscar en él reacciones diferentes y

¹⁹ “Si hay algo asociado siempre a la experiencia de la fiesta, es que se rechaza todo el aislamiento de unos hacia otros. La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa. La fiesta es siempre fiesta para todos.” (Gadamer, 1996 (b), 99)

fundamentalmente físicas. Aprovecharon la técnica del collage en su sentido más amplio, y aplicado a cualquier imagen y no sólo la que se compone sobre un lienzo o un papel. Usaron texturas, material impreso, objetos que se salían de los límites del cuadro para invadir el espacio, y aplicaron esta técnica de mezclas y yuxtaposiciones a la pintura, a la escultura, a la escritura y al teatro.

“PARA HACER UN POEMA DADAISTA

Coja un periódico.

Coja unas tijeras.

Escoja en el periódico un artículo que tenga la longitud que piensa darle a su poema.

Recorte el artículo.

Recorte a continuación con cuidado cada una de las palabras que forman ese artículo y métalas en una bolsa.

Agítela suavemente.

Saque a continuación cada recorte uno tras otro.

Copie concienzudamente el poema en el orden en el que los recortes hayan salido de la bolsa.

El poema se parecerá a usted.

Y usted es *un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendido por el público.*” (Tristan Tzara en Hugnet, 1973, 281)

Los fragmentos textuales y visuales, los trozos, lo roto, son los que van a constituir el tejido artístico que contribuirá a la disolución de los límites y las fronteras entre lo que es propiamente artístico y lo dramático. Ese collage aplicado a cualquier estrategia de creación plástica o teatral es lo que dará un valor artístico al espacio y a todo lo que de él forme parte, así como otorgará un carácter dramático a los elementos que configuren la imagen, y que asuman y exijan la participación activa del público. Se desprecian y anulan las jerarquías de los valores tradicionales de los materiales y las técnicas, pues cualquier elemento adquiere un significado artístico y dramático: una conversación, una imagen, una acción, un objeto, etc.

En lo que se refiere a los elementos esenciales que componen el espectáculo, carecen de coordinación entre ellos. Yuxtaposición, ruptura, fractura, fragmentación, tienen que ser pilares de cualquier manifestación artística, y además, cualquier manifestación artística tiene que ser dramática. Se crean desde el caos y el desorden nuevas relaciones que hacen posible, sin embargo, la alineación de los que participan

en el *hecho artístico-dramático*: actor-personaje, palabra-gesto, público-espectáculo, tienen el mismo valor y la misma responsabilidad en la creación.

Éstas son exigencias que también conllevan la renovación, tanto del tipo de actuación por parte de los actores y de creación por parte de los artistas, como de la actuación de los participantes en el espectáculo. Aparece la exigencia de un nuevo espectador, que participa, que actúa y que, como la obra, también se reinventa.

**ENCUENTROS EN EL LÍMITE ENTRE EL ARTE Y EL TEATRO:
LA INSTALACIÓN COMO ESPACIO DRAMÁTICO**

4. DEL TEATRO DE LA CRUELDAD A LA INSTALACIÓN

4. Del teatro de crueldad a la instalación.

“Para poder alcanzar la sensibilidad del espectador en todas sus caras, preconizamos un espectáculo giratorio, que en vez de transformar la escena y la sala en dos mundos cerrados, sin posible comunicación, extienda sus resplandores visuales y sonoros sobre la masa entera de los espectadores.” (Artaud, 2006, 97).

Si en el primer capítulo hemos tratado de esparcir una serie de pinceladas sobre algunos de los primeros encuentros del arte y el teatro, ahora trataremos de ir viendo como los límites entre ambos se van haciendo cada vez más difusos. Entendemos que desaparecen, incluso, en una incursión del arte en el espacio escénico y de lo dramático y lo teatral en la imagen y el gesto artísticos.

Analizaremos cómo el pensamiento teatral se vuelve crucial en el entendimiento de las manifestaciones artísticas desde los años 60; veremos la importancia de lo dramático en el desarrollo de lo conceptual en el arte, especialmente a partir de las relecturas que de Artaud se hace en esos años. Veremos entonces la importancia que la obra y pensamiento de Artaud haya podido tener en la aparición de nuevos lenguajes que ya son habituales en nuestra era postmoderna.

Consideramos por lo tanto los análisis de la obra de Antonin Artaud que han sido influyentes de forma directa en el arte y la filosofía actuales como los de Susan Sontag y Jacques Derrida, así como los de Jacques Rancière, Eugenio Trías, José A.

Sánchez y José Jiménez, entre otros, que son los que nos van a ayudar a vincular muy estrechamente el arte y el espacio escénico, el lugar del arte donde la “vida” sucede, el arte en el que el hecho dramático se hace real.

Si hacemos una enumeración de algunas de las características que encontramos en toda la obra de Antonin Artaud, podemos encontrar muchos de los elementos que nos ayudan a tratar de definir manifestaciones artísticas, que aún hoy no han encontrado una definición clara o concreta. Tal vez porque ni siquiera la buscan, tal vez porque su razón de ser es en sí misma, por ello no han de ser redefinidas. Y esto precisamente es lo que las vincula a la vida, a su propia existencia sin límites, sin marcos, sin palabras,...

“El vacío, el sitio vacío y dispuesto para este teatro que todavía “no ha empezado a existir”, se limita a medir, pues, la extraña distancia que nos separa de la necesidad ineluctable, de la obra presente (o más bien, actual, activa) de la afirmación. Es únicamente en la abertura de esa separación donde erige para nosotros su enigma el teatro de la crueldad. Y en ello vamos a implicarnos aquí.” (Derrida, 1989, 320).

Las propuestas que hoy relacionamos con el término Instalación pueden encontrar sus primeras definiciones en muchas de las propuestas, incluso utópicas, o juegos artísticos, especialmente los que transitan lo teatral, que se llevaron a cabo durante los primeros años del s. XX.

La instalación: medio, técnica, soporte, estilo; nace y vive tan fragmentada como la obra de Artaud, en su forma, en su definición, en su versatilidad, en su dramatismo.

Un discurso violentamente discontinuo, fragmentado; emociones extremas; una descripción absolutamente carnal del estado mental y espiritual; lo fragmentado y lo puro; la reflexión sobre la relación del cuerpo y la mente, del arte y la vida, de lo total, de lo real. Son todas características que podríamos analizar recorriendo la totalidad del legado de Artaud, y son todos elementos que encontramos en las nuevas manifestaciones artísticas (en este sentido podemos incluir el Arte Conceptual, el Arte de Acción, el Arte Procesual, el Happening, la Performance, ...), que además buscan de manera intencionada una nueva relación con el espectador, un vínculo, a nivel conceptual, muy similar al que describíamos en el capítulo anterior.

Explica bien Susan Sontag cómo a veces los objetivos y los deseos de una propuesta artística bien sea en literatura, en cine, en teatro, en arte o en el pensamiento filosófico no alcanzan a ejecutarse a sí mismas. En esa relación entre el pensamiento y la ejecución toma además como ejemplo a Artaud y a su Teatro de la Crueldad para confirmarnos que aún ella no ha descubierto esa crueldad en las propuestas que le son contemporáneas:

“Con frecuencia, la sensibilidad (la teoría, en un determinado nivel del discurso) que rige determinadas obras de arte es formulada antes de que existan obras importantes que la encarnen. Cabe también que la teoría pueda aplicarse a obras distintas de aquellas en función de las cuales fue elaborada. Es así que, precisamente en la Francia de hoy, escritores y críticos como Alain Robbe-Grillet (*Por una novela nueva*), Roland Barthes (*Ensayos críticos*), Michael Foucault (ensayos publicados en *Tel-Quel* y otras obras) han elaborado una elegante y persuasiva estética antirretórica para la novela. Pero las novelas realizadas por los escritores de *nouveau roman* no constituyen de hecho un ejemplo de esta sensibilidad tan importante y satisfactorio como algunas películas, y, sobre todo, películas de directores, tanto italianos como franceses, que no guardan conexión con esta escuela de nuevos escritores franceses como son Bresson, Melville, Antonioni, Godard y Bertolucci (*Prima dalla rivoluzione*).

De modo semejante parece dudoso que la única realización para la escena que Artaud supervisara personalmente, *Los Cenci* de Shelley, o la emisión radiofónica de 1948, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, se ajustaran demasiado a las brillantes recetas para el teatro propuestas en sus escritos, como tampoco lo hicieron en sus lecturas públicas de las tragedias de Séneca. Hasta el momento carecemos de un ejemplo cabal de la categoría de Artaud, “el teatro de la crueldad”. El ejemplo más próximo lo constituyen esos acontecimientos teatrales que tuvieron lugar en Nueva York y otras ciudades en los últimos cinco años, obra sobre todo de pintores (tales como Allan Kaprow, Claes Oldeburg, Jim Dine, Bob Whitman, Red Grooms, Robert Watts) y sin texto, o al menos, sin discurso inteligible, llamados *happenings*. Otro ejemplo de obra de espíritu cuasi-artaudiano: La brillante puesta en escena por Lawrence Kornfield y Al Carmines del poema en prosa de Gertrude Stein “*Qué sucedió*”, presentada el año pasado en la Judson Memorial Church. Otro ejemplo; la última realización del Living Theatre de Nueva York, *The Brig*, de Kenneth H. Brown, dirigida por Judith Malina.

Todas las obras que he mencionado hasta el momento padecen, sin embargo, dejando a parte todas las cuestiones de ejecución individual, de estrechez de miras y de concepción así como de parquedad de medios sensoriales. De ahí el enorme interés de *Marat-Sade*, pues, más que ninguna otra obra de teatro moderno que yo conozca, se acerca a las dimensiones, así como a las intenciones, del teatro de Artaud. (Debo señalar aquí la excepción, aunque a regañadientes, pues nunca lo he visto, del que parece ser el grupo de teatro más interesante y ambicioso del mundo de hoy: el laboratorio Teatral de Jerzy Grotowski en Opole, Polonia. Para un estudio de esta obra,

que es una ambiciosa extensión de los de los principios artaudianos, véase la *Tulane Drama Review*, primavera de 1965.” (Sontag, 2007, 225)¹

Esta es una de las necesidades que nos lleva a encontrar una posibilidad para ese Teatro de la Crueldad tan buscado y pretendido, tan fascinante y tan complejo.

Efectivamente Antonin Artaud ideó un teatro nuevo, verdadero, tan cercano a la vida que pudiese parecer utópico. Ese teatro de la crueldad que Artaud defendía empezó a tomar forma seguramente en esos primeros Happenings de Kaprow como apunta Sontag y en muchas de las nuevas propuestas teatrales que tuvieron lugar durante los años 60 y 70 en Estados Unidos y Europa, una crueldad que también exige Derrida a las propuestas contemporáneas y que lamenta a veces como insuficientes en el ámbito teatral. Pero es en las que reconocemos bajo el epígrafe de Arte, donde el teatro convierte sus valores rituales en valores estéticos. Y, además, en dirección inversa, mayor será el grado de teatralización cuanto más consideremos al espectador como un integrante activo de la acción, “de esa acción inmediata y violenta que debe tener el teatro” (Artaud, 2006, 95), de la vida en la obra de arte.

Las más importantes manifestaciones del Happening, la Performance y la Instalación durante esas décadas persiguen ese público activo, la integración de la obra y la audiencia, y la abolición de los límites entre el arte y el espectador. El artista actúa, la obra actúa, el espectador actúa. Además esa acción debe ser inmediata: no puede estar pre-escrita, no puede ser repetida no depender de un texto que la preceda; y es una acción violenta: en parte porque es inmediata, como un sobresalto, y sobre todo porque es lo más cercano a un impulso incontrolable, que nos llevará a una transformación deseada o no. Pues como reiteradamente sostiene Artaud, “todo cuanto actúa es una crueldad. Con esta idea de una acción extrema llevada a sus últimos límites debe renovarse el teatro.” (Artaud, 2006, 96)

“Convencido de que el público piensa ante todo en sus sentidos, y que es absurdo dirigirse preferentemente a su entendimiento, como hace el teatro psicológico ordinario, el Teatro de la Crueldad propone un espectáculo de masas; busca en la agitación de masas tremendas, convulsionadas y lanzadas unas contra otras un poco de esa poesía de las fiestas y las multitudes cuando en días hoy demasiado raros el pueblo se vuelca en las calles.” (Artaud, 2006, 96)

¹ En 1965 Susan Sontag escribe el artículo titulado *Marat/Sade/Artaud*, dedicado especialmente a la teatralidad y la locura a través del análisis de la obra de Peter Weis *Persecución y asesinato de Jean Paul Marat, representado por los internos del asilo de Charenton bajo la dirección del Marques de Sade*, llevada a escena por Peter Brook en Londres en 1964, con el título *Marat-Sade*.

Durante esos años se agudizan las búsquedas de ese teatro sin literatura, del teatro como encuentro, del teatro-fiesta. Lo reconocemos en Allan Kaprow, en el grupo de los Accionistas Vieneses, en Yves Klein, Sol LeWitt, Chris Burden, Vito Acconci, Joseph Beuys, figuras fundamentales de la acción, del happening y la performance desde las artes visuales.



Figura 17. Herman Nitsch, *Acción 5*, 1964



Figura 18. Allan Kaprow, *Yard*², 1961

² "Yard" de Allan Kaprow, una obra realizada por primera vez en 1961 que se sitúa precisamente entre la instalación y la acción. Esto sucede mucho en el happenig, el teatro de los pintores: un espacio en el que

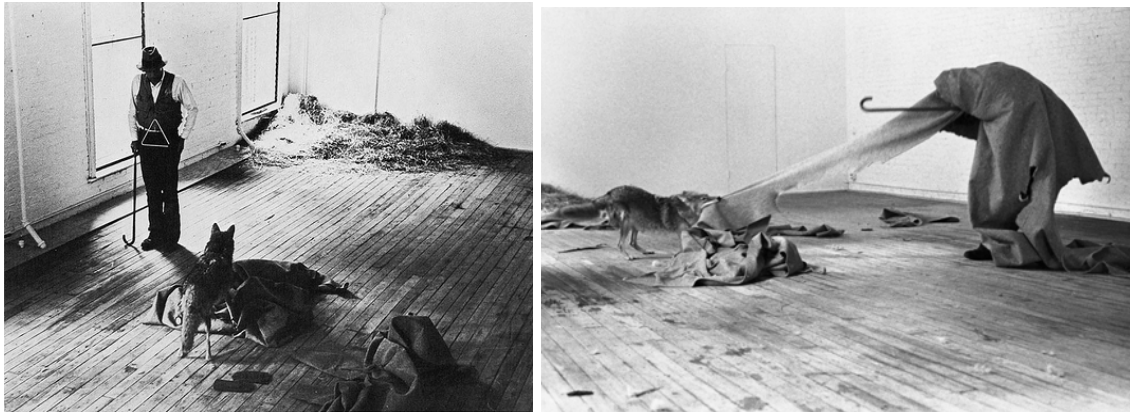


Figura 19. Joseph Beuys, *I like America and America likes me*, 1974

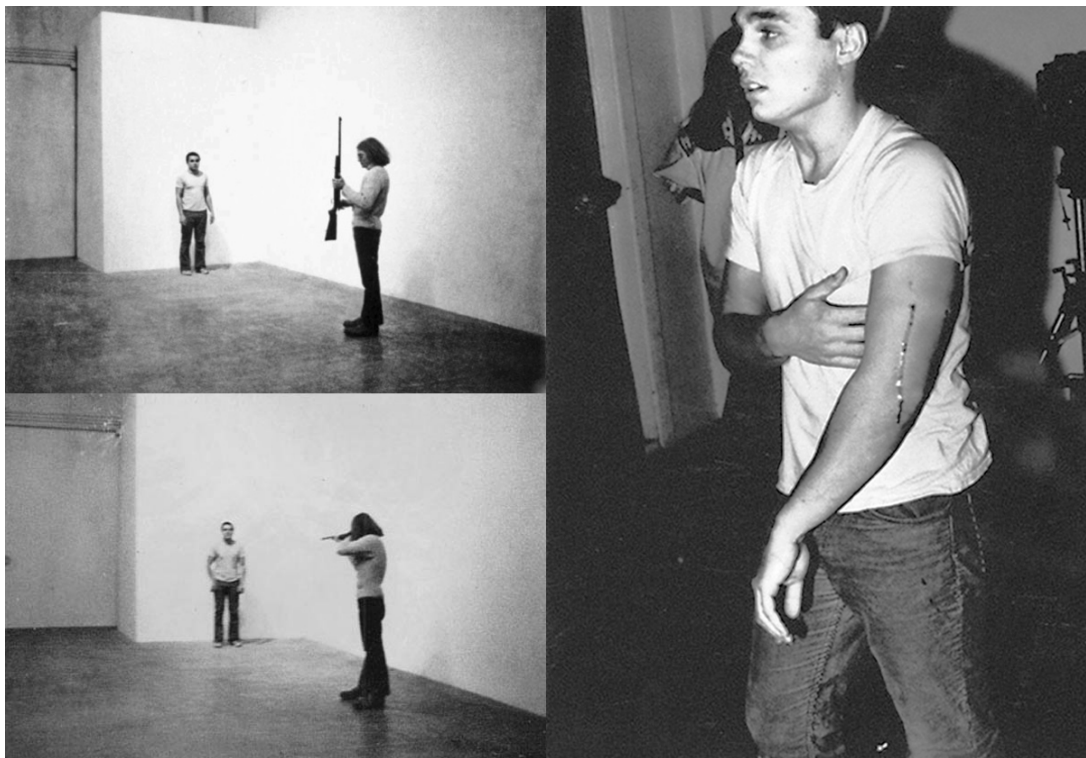


Figura 20. Chris Burden, *Shot*, 1971

“Se necesitaría enseguida un poco de sangre verdadera para manifestar esta crueldad” (Artaud, 2006, 99).

artistas y espectadores viven una situación plásticamente creada, sus acciones están directamente condicionadas por las características de dicho espacio. En esta pieza el artista ofrece un espacio real al espectador en el que su movimiento y acción está absolutamente condicionada por la realidad del propio espacio.

El Happening introduce al espectador en ese espacio de agitación que lo sitúa físicamente en el centro de la acción, a veces incluso es empujado, o se le confiere una acción como sujetar algo, manipular, estar vestido de una determinada manera,... lo que convierte a todos los participantes en actores y además los sitúa en el mismo plano de responsabilidad hacia la obra que cualquiera de los artistas que participan, muy especialmente en el caso de esta obra de Allan Kaprow o de las propuestas de los Activistas Vieneses. Beuys, sin embargo, con sus performances se acerca más a la parte más espiritual y ritual de la performance, profundiza más en la relación con la naturaleza, en los orígenes de lo simbólico y en una búsqueda más antropológica. Otra vía de búsqueda más directa, minimalista, pues es la acción sencilla, directa y mínima, es la de Burden, donde se evidencia la parte más violenta, se pone la sangre verdadera en escena y la verdad de la acción es lo más importante para la obra.

En las obras de todos ellos se resucita esa búsqueda de la crueldad y se profundiza en la idea de arte como lenguaje autónomo, simbólico, sensitivo. Tal planteamiento conduce a los terrenos artísticos hacia la investigación sobre nuevos soportes, nuevos lenguajes, nuevas relaciones y, fundamentalmente, a dilatar sus propios límites formales.

Se evidencia así una búsqueda, tanto desde el arte como desde el teatro, que pretenderá una implicación muy estrecha con lo real, con la experiencia verdadera, con la vida sobre todo en cuanto a la necesidad de ser una experiencia real para espectador, que deberá enfrentarse a lo real de su comprensión y no ya a una simple ilusión ficticia o ilusoria.

“Queremos transformar al teatro en una realidad verosímil, y que sea para el corazón y los sentidos esa especie de mordedura concreta que acompaña a toda verdadera sensación.” (Artaud, 2006, 96)

Lo real se instala desde el arte y desde el teatro en la frontera crisis de la representación. La presencia imponente de la acción contribuye al derribo de los límites en la deriva hacia la búsqueda de nuevos lenguajes que negarán la autonomía del objeto artístico y del texto, de la representación y de la dramaturgia literaria. Se instaaura la manipulación y la involucración del espacio real, de la acción real y del tiempo real. Una realidad común a la vida de la obra y a la del espectador en un encuentro cruel. Lo expresa certeramente de otro modo Sánchez:

“La representación se niega a sí misma, pero se ofrece como alternativa decepcionante, hace posible la aparición de lo real, en los pliegues, en los huecos momentáneamente abiertos entre el objeto y su imagen y, sobre todo, entre la imagen y la materialidad (orgánica) que la sustenta.” (Sánchez, 2007, 150).

Vamos entonces a tratar de analizar esos caminos trazados que nos llevan al encuentro del arte y el teatro en el lugar donde los límites se hacen difusos, trataremos de recuperar el pensamiento y obra de Artaud para comprender la importancia que ha podido tener a lo largo de esas fructíferas décadas de los sesenta y setenta, veremos cómo artistas y compañías teatrales pretendían esa crueldad y cómo críticos y filósofos la identificaban en sus propuestas. Queremos mostrar también cómo esa huella artaudiana llega aún más allá para dejar todas sus crueles características en lo que conocemos como Instalaciones, y cómo es en ellas donde espacio y espectador son los protagonistas de ese anhelado *teatro de la crueldad*.

4.1 ARTAUD, EQUILIBRIOS Y DESEQUILIBRIOS SOBRE EL LÍMITE DE UN TEATRO PURO.

“Como la peste, el teatro es una formidable invocación a los poderes que llevan al espíritu, por medio del ejemplo, a la fuente misma de sus conflictos. (...)”

El teatro esencial se asemeja a la peste, no porque sea también contagioso, sino porque, como ella, es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu.

Como la peste, el teatro es el tiempo del mal, el triunfo de las fuerzas del oscuras, alimentadas hasta la extinción por una fuerza más profunda aún.

Hay en él, como en la peste, una especie de sol extraño, una luz de intensidad anormal, donde parece que lo difícil, y aún lo imposible, se transforman de pronto en nuestro elemento normal.” (Artaud, 2006, 34).

Debemos, y queremos, dedicar una parte de este trabajo a estudiar parte de la vida, obra y pensamiento de Antonin Artaud (Marsella 1896- París 1948), ya que es él quien nos ha empujado a buscar el hecho teatral en la obra de arte. Ha sido la fascinación, y el indiscutible peso de su pensamiento en la encrucijada entre el arte y

el teatro la que nos ha atrapado, infalible y cruel. Es él el responsable de la crueldad que baña los espacios del arte en nuestros días, de la crueldad de la que el espectador libre y exigente va a ser protagonista.

Porque la crueldad es necesaria, pero también es una decisión, es una voluntad. Necesaria para el teatro y voluntad del espectador. Es un ataque consentido, una agresión deseada.

Antonin Artaud en sus “Cartas sobre la Crueldad”, escritas entre septiembre y noviembre de 1932 a su amigo y escritor Jean Paulhan, aclara bien su idea de Crueldad. De ahí hemos extraído algunos fragmentos que nos parecen muy relevantes para entender bien esa embestida al espectador y al propio teatro:

“No hay sadismo ni sangre en esta crueldad, al menos no de manera exclusiva.

No cultivo sistemáticamente el horror. La palabra crueldad debe ser tomada en un sentido amplio, no en el sentido material que se le da habitualmente. Y reivindico así con el derecho de romper con el sentido usual del lenguaje, de quebrar de una buena vez la armadura, de hacer saltar el collar de hierro, de regresar, en fin, a los orígenes etimológicos del lenguaje, que con conceptos abstractos evoca elementos concretos.

Cabe muy bien imaginar una crueldad pura, sin desgarramiento carnal. Y filosóficamente hablando, ¿qué es por otra parte la crueldad? Desde el punto de vista del espíritu³, crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta.” (Artaud, 2006, 115)

³ Artaud recurre frecuentemente al espíritu como la parte más primigenia, más auténtica, más pura del ser, por eso la crueldad actúa en él. Espíritu, crueldad, sagrado son conceptos necesarios para volver a los orígenes del arte, de la vida, de la verdad, y precisamente por esa necesidad de vuelta al origen son también espirituales, crueles y sagrados. Nos lleva esto a identificar esa idea de lo “espiritual” de Antonin Artaud con la de “aura” de Walter Benjamin, a la que en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de 1936 se refiere de la siguiente manera: “La unicidad de la obra de arte se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición. Esa tradición es desde luego algo muy vivo, algo extraordinariamente cambiante. Una estatua antigua de Venus, por ejemplo, estaba en un contexto tradicional entre los griegos, que hacían de ella objeto de culto, y en otro entre los clérigos medievales que la miraban como un ídolo maléfico. Pero a unos y a otros se les enfrentaba de igual modo su unicidad, o dicho con otro término: su aura. La índole original del ensamblamiento de la obra de arte en el contexto de la tradición encontró su expresión en el culto. Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual. Con otras palabras: el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil. Dicha fundamentación estará todo lo mediada que se quiera, pero incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza resulta perceptible en cuanto ritual secularizado. Este servicio profano, que se formó en el Renacimiento para seguir vigente por tres siglos, ha permitido, al transcurrir ese plazo y a la primera conmoción grave que le alcanzara, reconocer con toda claridad tales fundamentos. Al irrumpir el primer medio de reproducción de veras revolucionario, a saber la fotografía (a un tiempo con el despunte del socialismo), el arte sintió la proximidad de la crisis (que después de otros cien años resulta innegable), y reaccionó con la teoría de «l’art pour l’art», esto es, con una teología del arte. De ella procedió ulteriormente ni más ni menos que una teología negativa en figura de la idea de un arte «puro» que rechaza no sólo cualquier función social, sino además toda determinación por medio de un contenido

“La crueldad es ante todo lúcida, es una especie de dirección rígida, de sumisión a la necesidad. No hay crueldad sin conciencia, sin una especie de aplicada conciencia. La conciencia es la que otorga al ejercicio de todo acto de vida su color de sangre, su matiz cruel, pues se sobreentiende que la vida es siempre la muerte de alguien.” (Artaud, 2006, 116)

“Empleo la palabra crueldad en el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico y de necesidad implacable, en el sentido gnóstico de torbellino de vida que devora las tinieblas, en el sentido de ese dolor, de ineluctable necesidad fuera de la cual no puede continuar la vida; el bien es deseado, es el resultado de un acto; el mal es permanente. (...) Y el teatro, como creación continua, acción mágica total, obedece a esta necesidad. Una pieza donde no interviniera esa voluntad, ese apetito de vida ciego y capaz de pasar por encima de todo, visible en gestos, en los actos, y en el aspecto trascendente de la acción, sería una pieza inútil y malograda.” (Artaud, 2006, 116-117)

Para Artaud el espectador debe perder toda distancia con la creación, con la obra y con todas sus consecuencias. No deja de ser una de las afirmaciones más radicales de la desposesión del autor, del artista, que no va a ser más el único dueño del sentido de la obra. Se arranca al creador la absoluta decisión al mismo tiempo que el espectador en esa responsabilidad obligadamente asumida es víctima de un acto cruel.

“Lo que es del dominio de la imagen es irreductible por la razón, y debe permanecer en la imagen, so pena de aniquilarse” (Artaud, 2005, 89)

El teatro de Artaud es el teatro de lo mágico, del gesto, de la crueldad, del sentimiento. Y es, de entre sus contemporáneos y de todos aquellos que han contribuido a la transformación de las artes y del teatro, y especialmente de sus propios límites, uno de los creadores más radicales y sobre todo más influyentes. Su pensamiento permanece latente y de manera innegable en muchas de las propuestas del arte contemporáneo y podemos afirmar que sus teorías no han sido superadas, e incluso nos atrevemos a sugerir sus investigaciones y planteamientos teatrales y artísticos superan nuestra propia contemporaneidad. Aunque tal vez sea precisamente ese su destino, pues sobrevive como continuo caldo de cultivo para casi todas las manifestaciones del “Arte” en mayúsculas.

objetual.” (Benjamin, 1982, 25) El valor ritual viene dado por la unicidad de la experiencia que Artaud busca en su teatro de la crueldad, que nos lleva por tanto a lo espiritual y a lo sagrado, porque supone una experiencia verdadera y total: “Porque el aura está ligada a su aquí y ahora. Del aura no hay copia” (Idem). Véase también a estos efectos la obra Mircea Eliade, *Lo Sagrado y lo Profano* (Eliade, 2005)

“Artaud se ha mantenido siempre muy cerca del límite: la posibilidad y la imposibilidad del teatro puro” (Derrida, 1989, 341)

Antonin Artaud fue uno de los creadores más radicales y sobre todo más influyentes en el teatro y en el arte actual, hasta el punto de que aún hoy muchas de sus teorías no han sido superadas.

El propósito de Artaud era el de crear un teatro puro, un teatro que produzca el espectáculo integral. Un concepto de teatro que consiste en la mezcla de la palabra y el gesto con elementos pictóricos, visuales, plásticos, y que le permita alcanzar la obra de arte total. Pero esa totalidad no es ensamblaje, que sería un remedio exterior y artificial, esa totalidad es la vida. No basta acumular o yuxtaponer todas las artes para crear un teatro total que se dirija al hombre total en su integridad. La vida y sus recursos de significación: la danza, la música, el volumen, la profundidad plástica, la imagen visible, fónica, sonora,... son los que lo harán posible.

Hay una identificación para Artaud de la vida con el teatro, y busca en ella el límite de la representación. “La vida no puede dejar de ejercerse, pues si no, no sería vida; esa vida que sigue adelante y se ejerce en la tortura y el aplastamiento, ese sentimiento implacable y puro, es precisamente la crueldad. He dicho pues “crueldad” como puedo decir “vida” o como pude decir “necesidad”, pues quiero señalar sobre todo que para mi el teatro es acto y emanación perpetua, que nada hay en él de coagulado, que lo asimilo a un acto verdadero, es decir viviente, es decir mágico.” (Artaud, 2006, 129).

“El teatro de la Crueldad ha sido creado para devolver al teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva; en este sentido de violento rigor, de extrema condensación de los elementos escénicos ha de entenderse la crueldad de este teatro.

Esa crueldad que será sanguinaria cuando convenga, pero no sistemáticamente, se confunde pues con una especie de severa pureza moral que no teme pagar a la vida el precio que ella exige.” (*El Teatro de la Crueldad, Segundo Manifiesto* en Artaud, 2006, 139).

En esa ruptura del límite, donde vida y teatro son la misma realidad, tiene también lugar la participación del espectador en el acto creador, pues ya no es ajeno a la acción, y vive el momento como cualquier otro participante del hecho teatral. El espacio de la “fiesta” (cuando no existe ya ni el espectador ni el espectáculo, todo es

una sola cosa, Artaud la llama “fiesta”), es un lugar abierto a la trasgresión y a la creatividad. Es un teatro que existe por sí mismo, es la presencia simple de un acto en el presente, y por tanto irrepetible.

Artaud niega la repetición en el teatro (o fiesta), pues para él no tenía que tener lugar más de una vez, “reconozcamos que si algo se dijo antes no hay por qué decirlo otra vez; que una misma expresión no vale dos veces; que las palabras mueren una vez pronunciadas, y actúan sólo cuando se las dice, que una forma ya utilizada no sirve más y es necesario reemplazarla, y que el teatro es el único lugar del mundo donde un gesto no puede repetirse de un mismo modo.” (Artaud, 2006, 86). El gesto, la palabra, la acción, el teatro no viven dos veces. De este modo la representación teatral es algo finito y efímero, no deja ninguna huella tras de sí, es una energía y según Artaud, precisamente por ello es el único arte de la vida. En todo caso se identifican ya aquí las claves que nos permiten encontrar similitudes con manifestaciones artísticas posteriores como el happening o la performance. Pues estamos ante “el límite inaccesible de una representación que no sea repetición, de una re-presentación que sea presencia plena, que no lleve en sí su doble como su muerte, de un presente que no se repita, es decir de un puente fuera del tiempo, de un no-presente.” (Derrida, 1989, 340)

Extrae por ello el propio Derrida el rechazo de Artaud al teatro ya escrito, al teatro de la obra literaria, y lo cita: “Bajo el pretexto de que no representaré ninguna obra escrita, lo que hago es extender el lenguaje de la escena, multiplico sus posibilidades” (Derrida, 1989, 331). El verdadero teatro debe ser aquel que no se base en la repetición de un texto que ya existe sino el que nace y vive en el momento irrepetible de la propia obra, del propio hecho teatral, de la verdadera existencia del teatro y del único momento en el que el espectador sea también partícipe de él. Es por eso que el nuevo lenguaje del teatro dependerá sólo de la escena, su tiempo, su espacio, y lo que en ella suceda.

Artaud a lo largo de toda su vida, obra y escritos se ha mantenido muy cerca del límite mediante una continua búsqueda de la posibilidad y al mismo tiempo la imposibilidad de un teatro puro. Quiso salvar la pureza del instante irrepetible, de una presencia natural y pura que le llevó a cuestionarse la existencia del propio teatro, a lo mejor para alcanzar esa verdad, ese momento puro el teatro es imposible, la escena

no puede existir, o al menos no como se entendía hasta entonces. Ha querido mantenerse así en el límite de la posibilidad teatral, de la creación y de la destrucción, creando y anulando al mismo tiempo la escena. En diciembre de 1946 escribía:

“Y ahora diré algo que va a asombrar quizás
a bastantes personas.
Soy el enemigo
del teatro.
Lo he sido siempre.
Cuanto más amo el teatro,
tanto más soy, por esa razón, su enemigo.” (Derrida, 1989, 342)

Esta actitud extrema que Artaud manifiesta y defiende sigue provocando aún hoy la admiración de muchos autores, especialmente en todo lo que se refiere al teatro, la performance, el happening, y todo el arte de acción y sus derivados. En su obra *El teatro y su doble* encontramos muchos de los elementos fundamentales que se desarrollarán a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado, y hasta hoy, para una renovación del concepto de artista y sobre todo de su actitud como tal.

4.2 REGRESO A LA CRUELDAD.

“Si hoy en día, en el mundo entero –y tantas manifestaciones así lo atestiguan de manera patente- toda la audacia teatral declara, con razón o sin ella pero con una insistencia cada vez mayor, su fidelidad a Artaud, la cuestión del teatro de la crueldad, de su inexistencia presente y de su ineluctable necesidad, adquiere valor de cuestión *histórica*. (...) Esa cuestión es histórica en un sentido absoluto y radical. Anuncia el límite de la representación” (Derrida, 1989, 320)

En el texto de Jaques Derrida “El Teatro de la Crueldad o la clausura de la representación”⁴ el autor reconoce una unión umbilical entre el teatro actual y Artaud,

⁴ En 1967 se publica en París la primera edición de “La escritura y la diferencia” de Jaques Derrida. Es un conjunto de ensayos entre los que se encuentra “El Teatro de la Crueldad o la clausura de la representación” que tiene su origen en una conferencia ofrecida en un coloquio sobre Artaud durante el

o al menos en la necesidad de su búsqueda, y se pregunta cuáles deben ser las condiciones que el teatro debe adoptar para definirse inspirado por Artaud o para que pueda empezar a existir ese anhelado teatro de la crueldad que debe terminar con el concepto imitativo del teatro y de la representación, y también del arte.

Derrida comienza así su texto: “... *La danza / y por consiguiente el teatro / no han empezado todavía a existir.*” Esto puede leerse en uno de los últimos escritos de Antonin Artaud. Pero en el mismo texto, un poco antes, se define el teatro de la crueldad como “la afirmación / de una terrible / y por otra parte ineluctable necesidad”. (Derrida, 1989, 318)

El territorio del teatro, y por consiguiente del arte o viceversa, se sitúa entonces entre una cruel necesidad y la posibilidad de no haber alcanzado su existencia.

Debe por tanto definirse para ese teatro cruel un espacio ante todo *no-teológico*, entendiendo que la escena sería teológica en cuanto que esté religiosamente unida y dominada por el texto dramático, y tanto Artaud como sus contemporáneos plantearon ya la transformación de la importancia y la forma de la palabra en escena y abogaron por la destrucción del texto como elemento fundamental del teatro.

“Es la práctica teatral de la crueldad la que, en su acto y su estructura, habita o más bien *produce* un espacio no-teológico.” (Derrida, 1989, 322). Esa producción de un espacio que niega ese texto dramático, es la creación de un espacio nuevo, y es lo que nosotros vamos a definir como Instalación dentro del ámbito de las artes plásticas. Como decíamos antes no se encuentra una definición precisa y unificada del termino *Instalación*. Podemos, como han hecho otros autores e investigadores, ofrecer una bibliografía⁵ que aborde el tema de la instalación como forma de arte desde diferentes puntos de vista, o tratar de partir del mínimo imprescindible para su descripción como hace Josu Larrañaga en su libro dedicado a las Instalaciones: “hacer una instalación

Festival internacional de teatro universitario en Parma en abril de 1966, y publicada e Critique, 230, en julio de 1966.

⁵ Es escasa la bibliografía específica sobre La Instalación, como práctica artística desde cualquiera de sus puntos de vista, y lo es especialmente en nuestro país. Sin embargo podemos recomendar junto al texto que citamos de Josu Larrañaga, la monografía *La instalación en España, 1970-2000* de Mónica Sánchez Argilés, que además nos ofrece una muy buena sección bibliográfica sobre este tema, tanto en lo específico como en lo general.

es preparar un lugar para que pueda ser utilizado por el usuario de una manera determinada” (Larrañaga, 2001, 31).

“La escena es teológica en tanto que esté dominada por la palabra. (...) La escena es teológica en tanto que su estructura comporta, siguiendo a toda la tradición, los elementos siguientes; un autor-creador que, ausente y desde lejos, armado con un texto, vigila, reúne y dirige el tiempo o el sentido de la representación, dejando que ésta lo *represente* en lo que se llama el contenido de sus pensamientos, de sus intenciones o de sus ideas” (Derrida, 1989, 322).

Quedémonos pues en el espacio no-teológico, el espacio en el que el tiempo no lo decide el texto ni el autor. Elijamos un espacio que expulse al público pasivo y necesite un espectador activo dispuesto a dejarse envestir por la crueldad de la escena. Habitemos un espacio que nos permita la libertad de una vivencia única en la que nada se repita.

“No habría trabajado sino para borrar la escena. Pues una escena que lo único que hace es ilustrar un discurso, no es ya realmente una escena. Su relación con la palabra es su enfermedad. Reconstruir la escena, poner en escena por fin, y derribar la tiranía del texto, es pues, un único y mismo gesto. “Triunfo de la puesta en escena pura””. (Derrida, 1989, 324)

Una puesta en escena pura que dé lugar a la vida. Un espacio que sea gesto. Una escena sin palabra y sin repetición. ¿No es ese el espacio que nos ofrecen muchos artistas hoy?

El gesto de Kounellis:

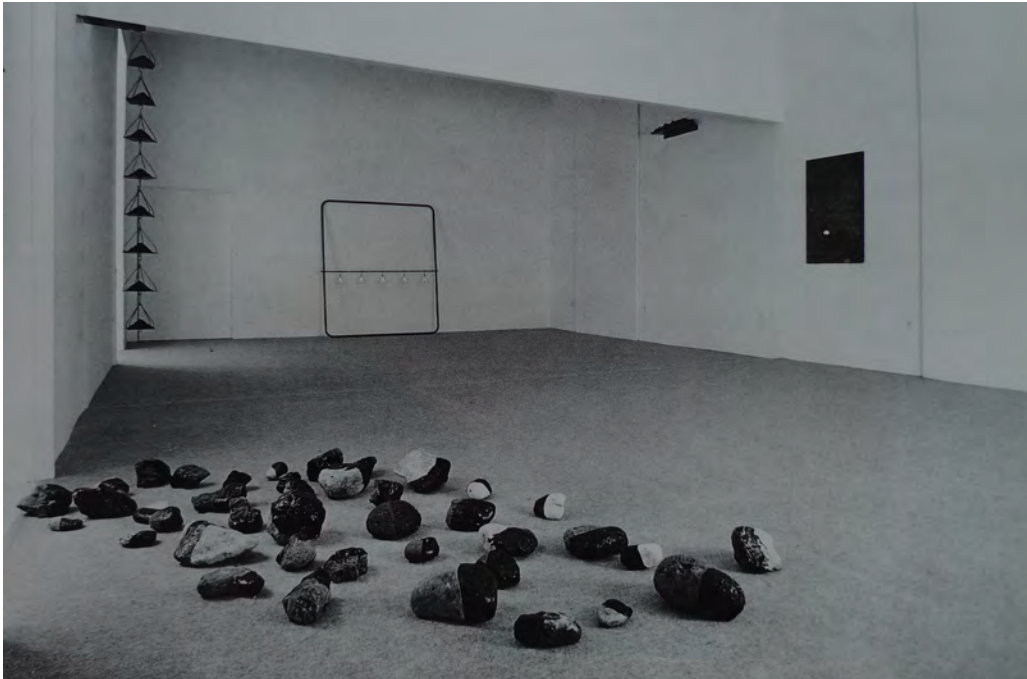


Figura 21. Jannis Kounellis, *Sin título*, 1969

El gesto de Roig:



Figura 22. Bernardí Roig. *El 21, La promesa interior y La mondadura*, 2007

El gesto de muchos otros por los que pasa este trabajo y tantos mas gestos en el espacio que se quedan fuera.

En la descripción que del teatro de la crueldad hace Derrida, ese espacio “producido” o creado, es el que será habitado o utilizado por el “usuario”. Es posible entonces que no sea el director de escena quien propone el espacio a sus actores, sino el artista quien ofrece el lugar donde el espectador actúe.

Buscaremos, entonces, una escena en la que el autor-creador no imponga un texto. Pues entendía Artaud que precisamente la enfermedad de la escena es su relación con la palabra, y por ello “reconstruir la escena, poner en escena por fin, y derribar la tiranía del texto es, pues, un único y mismo gesto” (Derrida, 1989, 324). Y es el gesto el arma del artista-creador, hacedor de imágenes y entendemos que la imagen es el gesto que el artista recupera, ese gesto es el que el teatro necesita para *vivir* de la manera en la que Artaud lo concebía. Imágenes que son las que hacen teatro, las que nos conducen, a través de la experiencia verdadera, real y sensitiva, a ese teatro de la crueldad.

“El teatro es una cierta manera de amueblar y de animar el ámbito de la escena, una conflagración de sentimientos, de sensaciones humanas, en un punto dado, y que crean situaciones en suspenso, pero expresadas en gestos concretos.

Y todavía más: tales gestos concretos han de tener una notable eficacia, que haga olvidar hasta la necesidad del lenguaje hablado. Pues aunque el lenguaje hablado exista, debe ser sólo una respuesta, una tregua en el espacio agitado; y el cemento de los gestos ha de alcanzar, a fuerza de eficacia humana, el valor de una verdadera abstracción.

En una palabra, el teatro debe transformarse en una especie de demostración experimental de la identidad profunda de lo concreto y lo abstracto.” (Artaud, 2006, 122-123)⁶

Y tal vez en nuestro imaginario actual podríamos dar con la imagen fragmentada, que amuebla y agita un espacio, que efectivamente se debate entre lo concreto de sus elementos y lo abstracto de sus conceptos, en la forma que muchos

⁶ Véanse las “Cartas sobre el lenguaje” que Artaud escribe como respuesta a las críticas que recibe por su *Primer manifiesto del Teatro de la Crueldad*, publicadas casi todas en “El teatro y su doble”. En ellas encontramos todo su planteamiento y la explicación de su destrucción del texto teatral para que se pueda dar ese teatro cruel y verdadero.

artistas usan como herramienta de trabajo, la instalación, la cual viene utilizada como materialización de su gesto artístico.

“Afirmo que las palabras no quieren decirlo todo, y que por su naturaleza y su definido carácter, fijado de una vez para siempre, detienen y paralizan el pensamiento, en lugar de permitir y favorecer su desarrollo. Y por desarrollo entiendo verdaderas cualidades concretas, extensas, puesto que estamos en un mundo concreto y extenso. El lenguaje del teatro apunta pues a encerrar y utilizar la extensión, es decir espacio, y utilizándola así a hacerla hablar. Tomo los objetos, las cosas de la extensión, como imágenes, como palabras, uniéndolas y haciendo que se respondan unas a otras de acuerdo con las leyes del simbolismo de las analogías vivientes.” (Artaud, 2006, 125)

Hacer hablar al propio espacio, que sea ese espacio fragmentado el que sugiera la acción, que sea el espectador el que actúe y que el espacio sea contenedor del hecho dramático que el espectador desarrolle, constituye una de las grandes preocupaciones de muchos artistas hoy.

La escena de la crueldad no es el espectáculo que ofrece un reflejo (como podría suceder en el drama burgués), la escena de la crueldad actúa como una “fuerza”, un impulso, una provocación, una ofrenda del autor, artista, creador. Esa es la imagen que desencadena la acción, es la imagen que hace posible el teatro verdadero.

Derrida en el texto sobre Artaud al que nos venimos refiriendo en este capítulo sintetiza las características que un teatro *moderno* debería tener si quiere ser fiel a Artaud y a su teatro de la crueldad.

1. El teatro debe ser sagrado. Será pues extraño al teatro de la crueldad todo aquel teatro que no lo sea.
2. El teatro no puede “privilegiar el habla”. Cualquier teatro que anteponga el texto, la palabra, no será cruel.
3. El teatro debe buscar la totalidad. Pero esa totalidad no es sinónimo de yuxtaposición, o de acumulación. No se trata de sumar todas las artes, no se trata de mezclar danza, música, plástica, sonido, iluminación... para alcanzar lo total del teatro: “nada más lejos que la totalidad como ensamblaje” dice Derrida. El teatro es “total” cuando se dirija al “hombre total” y a veces un trabajo más dirigido a la

destrucción de los elementos y a la búsqueda de lo puro se acerca más a esa crueldad que la provocación centrada en la sola “turbulencia o agitación”.⁷

4. El teatro debe ser construido por el espectador, de manera que es absolutamente ajeno a ese teatro de la crueldad cualquier teatro de la “distanciación”. “En el teatro de la crueldad el espectador está en el medio mientras que el espectáculo lo rodea, la distancia de la mirada ya no es pura, no puede abstraerse de la totalidad del medio sensible; el espectador investido no puede ya construir su espectáculo y dárselo como objeto. No hay ya espectador y espectáculo, hay una fiesta. (...) En el espacio festivo abierto por la transgresión, no debería ya poder extenderse la distancia de la representación.” (Derrida, 1989, 335)⁸
5. El teatro, la fiesta, debe ser un *acto* político. Debe ser la acción verdadera de quienes participan en la acción y no el discurso narrado o escuchado, no siendo la representación de un discurso sino la verdadera experiencia del encuentro, que es un acto social y político.⁹
6. Un teatro que sólo exista en el acto y en el tiempo presentes. Que contenga una verdad única que no pueda ser repetida.

Si tenemos en cuenta estos seis puntos y los consideramos necesarios para que se dé ese aclamado teatro de la crueldad, podríamos, como ya hemos dicho, reconocerlos en obras de arte aparentemente no enmarcadas en lo que generalmente entendemos como teatro. Si tomásemos una propuesta de instalación, y para ello más

⁷ La huella de Artaud la vamos a encontrar en muchas y muy diferente manifestaciones teatrales y artísticas posteriores. Unos beberán de la forma y otros de lo más esencial. Veremos así su influencia en el Happening, y también la Instalación, en el Living Theatre, y en el espacio vacío de Peter Brook, en el teatro pobre de Grotowski y en el Arte Povera, en Eugenio Barba, en Angélica Liddell, en Bernardi Roig, en Ryoji Ikeda,... Cada uno sugiere un Artaud, pero todos están contagiados por su crueldad.

⁸ En el capítulo siguiente de nuestra tesis: El espectador, su tiempo y su espacio; se profundiza más en esa relación de la obra con el espectador y su responsabilidad como creador del drama, del teatro, de la obra de arte.

⁹ Sobre este quinto aspecto en el que el teatro ha de ser político habla Derrida del *Contrato social* y la *Carta a M.d'Alembert* de Rousseau, en los que se propone que el teatro se reemplace por fiestas públicas en las que los espectadores sean los actores: “plantad en medio de una plaza un poste coronado de flores, reunid ahí al pueblo y tendréis una fiesta. Haced todavía algo mejor: dad como espectáculo a los espectadores; convertidlos a ellos mismos en actores.”

adelante analizaremos los casos concretos de artistas como Jannis Kounellis o Bernardí Roig, y entendiésemos el espacio que contiene la obra como un espacio dramático, podemos estar ante, o más bien “en”, un espacio dramático, un espacio donde la acción se desarrollará de forma libre y real, en la que el espectador será el actor, y en el que tiene lugar un hecho cruel, pues es la relación directa de la obra con el espectador, del espacio con quien lo habita, sin texto, sin repetición.

En el primer punto se aclama un teatro “sagrado”. Lo espiritual en el arte lo reconocemos, y lo asumimos como algo casi intrínseco a la condición estética del arte de forma explícita desde Kandinsky. En todos los ejemplos que pondremos en esta Tesis lo sagrado será una parte indiscutible de las obras.

En segundo lugar, y muy importante para nuestra hipótesis, está el “no privilegiar el habla”. La expulsión del texto, incluso su eliminación total, la encontramos cuando la imagen se apodera de la totalidad del lenguaje. Cuando la totalidad de la propuesta plástica responde a un lenguaje puramente visual y sensorial, no hablado y en el que cuando la palabra aparece es imagen.

“El teatro total para el hombre total” es el tercer punto, la relación cruel y directa que se pueda establecer entre el arte y la vida, entre el espacio y el espectador. Cruel, porque sólo el espectador puede concluir; porque su texto, no escrito, es el único que sucede, y esa acción es un ataque a su persona, esa es la crueldad que buscamos en el teatro que nos plantea Artaud. Que es la que enlaza con la cuarta condición definida por Derrida: “el espectador está en medio y el espectáculo lo rodea”.

En relación al quinto punto identificaremos la experiencia del espectador en la obra con una acción dramática, una acción verdadera, que el espectador en todo caso desarrolla a partir de su propia experiencia.

Por lo que, como se señala en la sexta y última “condición”, solo existirá en el presente. Sólo sucederá mientras el espectador esté en la obra, y ese suceder será único pues es irrepetible la acción libre de cada espectador, lo que nos da esa unicidad del hecho dramático en un teatro cruel.

Esta relectura de Artaud ha sido muy importante en el desarrollo del arte y el teatro actuales, especialmente desde los años 60.

Como decíamos al principio de este capítulo nos dan fe de esa importancia las búsquedas artaudianas que tanto Derrida como Sontag hicieron, y son ellos además quienes hasta hoy nos dejan una huella importante en el pensamiento de la estética contemporáneas. De hecho aún hoy se busca y anhela en el arte y el teatro esa crueldad.

“Quienes proponen la versión estética de la “crueldad” se interesan por la riqueza de la superficie de la vida, los que proponen la unión ontológica de la “crueldad” quieren que su arte exprese el contexto más amplio posible para la acción humana, al menos un contexto más amplio del que proporciona un arte realista¹⁰. Este contexto más amplio es lo que Sade llama “naturaleza” y es a ello que se refiere Artaud cuando dice que “todo lo que actúa es crueldad” (Sontag, 1984, 223)

Esta reflexión nos hace comprender que hoy podemos ver a Artaud, reconocer su “crueldad”, buscarla y encontrarla, no sólo en lo que evoca el ritual, la sangre, lo cruel vinculado a la forma externa de lo sádico, etc., sino en lo que nos expone a nosotros mismos, a nuestra propia naturaleza. Lo cruel es cruel porque nos transforma, porque no nos deja como estábamos antes de una vivencia provocada sin permiso por el hecho artístico. El ataque directo a la vida, a la experiencia real y personal de cada individuo (espectador), que es víctima y a la vez responsable de su vivencia, de su acción, es la verdadera crueldad artaudiana. La que “es” y no la que se “representa”, la que se vive y no se observa desde fuera, la que transforma y no de la que se vuelva atrás. Por eso debemos pretender “un teatro serio que transforme todos nuestros preconceptos, que nos inspire con todo el magnetismo ardiente de sus imágenes, y que actúe en nosotros como una terapéutica espiritual de imborrable efecto”. (Artaud, 2006, 95)

¹⁰ Entendemos este “arte realista” no necesariamente como un planteamiento plástico figurativo, sino como “arte representativo” en contraposición de las propuestas artísticas que “presentan” la obra sin la necesidad de estar ligadas a su representatividad.

4.3 ESPACIO AGITADO, FRAGMENTADO Y CRUEL: LA INSTALACIÓN.

“El teatro es una cierta manera de amueblar y de animar el ámbito de la escena, una conflagración de sentimientos, de sensaciones humanas, en un punto dado, y que crean situaciones en suspenso, pero expresadas en gestos concretos.” (Artaud, 2006, 122)

Esos gestos concretos, definidos, valientes, honestos, son sin duda los del arte. Una obra se sirve de ellos para configurar su imagen (en el más amplio sentido de la imagen y teniendo en cuenta todos los nuevos lenguajes artísticos, su convivencia y sus contaminaciones). A través de su gesto el arte mantiene en suspenso esas situaciones abiertas a la experiencia emocional y sensorial quien las enfrente. Una obra que amueble y anime un espacio transitable, un espacio habitable, una obra que configura una escena es también una Instalación.

Es la clausura de la representación que se repite y el inicio de la presentación en la que aparece el conflicto. El conflicto cruel en el propio espacio de la obra. Ya no es representación sino presentación cruel de una situación dramática protagonizada por quien ocupe ese espacio. Volvamos pues a la propia clausura del texto de Derrida sobre Artaud:

“El teatro como repetición de lo que no se repite, el teatro como repetición originaria de la diferencia en el conflicto de fuerzas, donde “el mal es la ley permanente, y lo que está bien es un esfuerzo y ya una crueldad que se sobreañade a la otra”, ese es el límite mortal de una crueldad que comienza con su propia representación.

Puesto que ya desde siempre ha comenzado, la representación, en consecuencia, no tiene fin. Pero cabe pensar la clausura de lo que no tiene fin. La clausura es el límite circular del cual se repite indefinidamente la repetición de la diferencia. Es decir, su espacio de juego. Este movimiento es el movimiento del mundo como juego. “Y para el absoluto la vida misma es un juego”. Este juego es la crueldad como unidad de la necesidad y del azar. “Es el azar lo que es infinito, y no dios” (*Fragmentaciones*). Este juego de la vida es el artista.

Pensar en la clausura de la representación es, pues, pensar en la potencia cruel de muerte y de juego que permite a la presencia nacer a sí misma, gozar de sí mediante la presentación en que aquella se sustrae en su diferencia. Pensar en la clausura de la representación es pensar en lo trágico: no como representación del destino sino como destino de la representación. Su necesidad gratuita y sin fondo.

Y por qué en su clausura es fatal que siga la representación.” (Derrida, 1989, 343)

La representación que no tiene fin es la que presenta esa situación lúdica y cruel desde la fragmentación propia del espacio, la que sugiere el artista a través de la imagen, la que establece las reglas del juego cruel que la mantiene viva, necesaria y seductora. Una expansión de vida fragmentada en el espacio es lo que nos da la instalación como formato de arte, y es por ello en ella que existe el teatro.

La Instalación, que como tal ha ido asentando su presencia en el mundo del arte desde principios del siglo XX, vive aún huérfana de definición. Aunque seguramente esa dificultad de descripción sea lo que más fielmente la retrate. Su propia expansión en el espacio sin ningún tipo de condicionante, sus infinitos materiales y técnicas para ocupar un lugar, pueden enmarcar la idea de instalación e cualquier contexto en que el espacio sea una de las partes de la obra.

Podríamos tener en cuenta una “Conveniente definición de instalación como la conclusión lógica expansiva de los límites de la escultura tradicional” (Sánchez-Argilés¹¹, 2010, 19). Pero podemos hablar también de expansión del espacio escénico, pues como venimos diciendo la instalación ofrece un espacio transitable. Pero lo más importante y en lo que desde, el ya mencionado también, *Cuadrado Negro sobre Blanco* de Malévich, es un legado que expande sus propios límites.

La Instalación es además la que desde una lógica “constructiva”, establece un nuevo posicionamiento al espectador en la obra, y ofrece un espacio para la acción. Es constructiva porque su composición es la acumulación de elementos, casi siempre reales, en un espacio. Una construcción en la deconstrucción. Pues al mismo tiempo se rompe, se expande, se fragmenta y se indefine.

Después de un siglo de diversas experiencias y propuestas de instalaciones en arte y antes de llegar a ponerse de acuerdo en una definición, aunque seguramente por esa dificultad empezamos a hablar en arte de establecer relaciones. Se establece así la idea de una “estética relacional”, definida por Nicolás Bourriaud, y que trata de establecer las “relaciones” y los intercambios como eje de actuación del arte de los últimos años.

11 Mónica Sánchez-Argilés es autora del libro *la Instalación en España 1970-2000*, Alianza Forma, Madrid, 2009. Uno de los pocos textos, que junto al de Josu Larrañaga *Instalaciones* (Larrañaga, 2001), han tratado de definir y ordenar lo que puede ser la Instalación y sus propuestas más importantes en nuestro país.

Estéticas que relacionan gestos, imágenes, acciones,... intrínsecas a la obra y externas a ella en cuanto a la audiencia, sea individual o colectiva, espectador o sociedad. Hay un capítulo de su libro “Estética relacional” dedicado precisamente a “los espacios-tiempo del intercambio”. De ahí hemos extraído la siguiente cita:

“El arte, porque está hecho de la misma materia que los intercambios sociales, ocupa un lugar particular en la producción colectiva. Una obra de arte posee una cualidad que la diferencia de los demás productos de la actividad humana: su (relativa) transparencia social. Si está lograda, una obra de arte apunta siempre más allá de su simple presencia en el espacio; se abre al diálogo, a la discusión, a esa forma de negociación humana que Marcel Duchamp llamaba “el coeficiente del arte”, un proceso temporal que se desarrolla aquí y ahora. (...) Efectivamente, la obra de arte muestra (o sugiere) un proceso de fabricación y de producción, su posición en el juego de intercambios posibles, el lugar –o la función– que otorga al “que mira”, y por fin el comportamiento creador del artista (es decir, la cadena de posturas y gestos que componen su trabajo, y que cada obra individual repercute como una muestra, o un hito). (Borriaud, 2006, 49)

En esa idea de intercambio social insertamos también la del teatro como “fiesta” ya mencionada antes, y sobre todo a la idea de transformación que el arte debe suponer, pues la experiencia de la obra no debe en ningún caso dejar indiferente, debe suponer un cambio, una transformación invasora que es agresiva precisamente porque no deja que uno escape de ella y que por tanto es cruel. La toma de decisiones y el ataque a la sensibilidad individual deben estar en el campo del espectador.

Volvamos a citar a Artaud tratando de instalar su idea de teatro en estos espacios fragmentados que además van a tener la capacidad de agitar al espectador para poder ser fieles a esa crueldad artaudiana, y tratando de ampliar los límites del teatro para poder buscar los lugares de encuentro en los que arte y teatro son uno.

“El lenguaje del teatro apunta pues a encerrar y a utilizar la extensión, es decir espacio, y utilizándola así a hacerla hablar. Tomo los objetos, las cosas de la extensión, como imágenes, como palabras, uniéndolas y haciendo que se respondan unas a otras de acuerdo con las leyes del simbolismo y de las analogías vivientes.” (Artaud, 2006, 125)

La instalación, precisamente por su “extensión”, conlleva un nuevo posicionamiento del espectador, tanto físico, como conceptual, espiritual y emocional.

Las obras que se proponen en este lenguaje que configura la instalación, en todas sus variedades, unifican el espacio de la obra y el del espectador. De esa manera el propio espacio habla, exige la implicación de la obra y la implicación del espectador, aúna y contiene durante un tiempo, el tiempo del espectador, el gesto del artista, los fragmentos que lo materializa, y la acción

Pero esa acción ya no está dirigida por un texto, no está predeterminada, es imposible su repetición. La acción es la del espectador. La acción es la reacción verdadera a una provocación, a el estímulo cruel con el que ataca la obra.

La instalación “Confiere al espacio una dignidad especial, lo sitúa en el centro de la propuesta plástica como contenido específico de la misma, (...) pero a su vez *inviste* también al espectador como eje y fundamento de la experiencia artística, no sólo incluyéndolo en su espacio, sino incorporándolo al proceso de producción de *construcción representativa*.” (Larrañaga, 2001, 32).

En este transitar y habitar la obra de arte el espectador forma parte de una puesta en escena. El cuerpo, la presencia del espectador se incorpora en el recorrido, en la experiencia física, sensorial y espiritual del espacio artístico.

En estos espacios artísticos que configuran las instalaciones se da la incorporación del tiempo y el movimiento reales. Como afirma Borriaud “la obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia el intercambio ilimitado” (Borriaud, 2006, 14)

En el paradigma del arte conceptual, en el que podríamos incluir todas las propuestas artísticas post-representativas, en comunión con las post-dramáticas en teatro, se establece una experiencia compleja entre lo visible y lo pensable, entre el texto y la imagen. El arte conceptual como tal es propio de los 60/70, pero se puede perfectamente extender a todas las manifestaciones artísticas que colindan con el conceptual en esa relación con el lenguaje aunque adquieran muy diferentes formas: povera, process, postminimalismo, body art, accionismo, performance, happening, etc. E incluso a cualquier manifestación que proponga una imagen no narrativa, no representativa o no textual al espectador. Y especialmente hacemos hincapié en la Instalación como propuesta de Arte total porque en ella se incluye en un todo el gesto, el espacio, la imagen y la acción.

La Instalación, particularmente en todas sus propuestas postminimalistas, procesuales, y muy particularmente en el Arte Povera, consigue dar significado a la *presencia*. Sólo el *estar* de los materiales o de los objetos es suficiente para conseguir que esa presencia viva, ese “estar” sea un “ser”, que en el espacio que ocupan esos elementos suceda la vida, exista una realidad, única, compleja, fragmentada, inestable, agitada, cruel.

La importancia de lo fragmentado, de lo desestructurado, es crucial no sólo en las propuestas que en esta tesis se manejan y se usan como ejemplo, sino para los lenguajes del arte y de la estética hoy¹². “La herencia cultural de mayor proyección, tanto en la filosofía como en el arte, es la que conduce a asumir la diferencia como un valor positivo, así como el carácter fragmentario de la experiencia de la vida en la sociedad contemporánea, sin pretender fabular una totalización meramente aparente, y por ello encubridora” (Jiménez, 1989, 42)

Está más cerca de la obra total, de la unión del arte y la vida esa idea de lo fragmentado que la de la acumulación y la unión de todas las artes.

En la instalación, el uso muchas veces de materiales descontextualizados, es decir de materiales que no pertenecen a priori al ámbito artístico, supone un gesto fundamental para esa relación Arte-Vida que se busca desde el arte y desde el teatro.

Extender en el espacio: ropa, bombillas, un sofá, un pasillo, exponer el propio espacio, la habitación, una montaña de carbón, un tejido, un trozo de hierro o un cacho de carne; es descontextualizar elementos tan cotidianos, tan reales y tan vivos para cualquiera, que se instalan precisamente entre la vida y el arte, en el momento en el que lo individual es colectivo y viceversa, en el lugar en el que lo que pertenece a cada uno también pertenece a la experiencia del arte.

¹² Lo fragmentario es también una característica cultural de todo el fenómeno de la postmodernidad. “De la descomposición de los grandes relatos se sigue eso que algunos analizan como la disolución del lazo social y el paso de las colectividades sociales al estado de una masa compuesta de átomos individuales lanzados a un absurdo movimiento browniano –Bauchillard-. Lo que no es más que una visión que nos parece obnubilada por la representación paradisiaca de una sociedad “orgánica” perdida.

El sí mismo es poco, pero no está aislado, está atrapado en un cañamazo de relaciones más complejas y más móviles que nunca.” (Lyotard, 1998, 36)

La descomposición, los fragmentos, la desmembración y el individualismo que contribuyen a la pérdida de esa organicidad, caracterizan la sociedad posmoderna que vivimos y de la que el arte de nuestros días es una consecuencia y una aportación más desde su movilidad, por sus rupturas y con su convivencia de lenguajes y formas, casi siempre rotas.

En ese vínculo entre el arte y la vida reconocemos de nuevo la crueldad artaudiana, no en lo visceral o sangriento si no en su sentido más esencial. Lo mínimo que nos acerca a una identificación cruel con la obra, una crueldad que se manifiesta a través de lo esencial: de la importancia misma de la sustancia y la sola presencia de cada objeto, de cada elemento de la obra. Es la más estrecha relación entre la presencia física de un objeto en un espacio y la presencia del sujeto que transita ese espacio. Una absoluta determinación de presente, presencia, realidad y vida, cuando se encuentran la presencia física del espectador con la presencia física del material.

Estamos por ello de acuerdo con Josu Larrañaga cuando afirma:

“Podemos decir que la obra de arte convierte el sitio donde se aloja en, o en donde interviene, en escena. En el caso de la instalación, esa escena, o si se quiere, la experiencia de ese espacio en relación con los imágenes y los textos, constituye la propia obra, de manera que su vinculación, su apropiación o su desplazamiento con respecto al sitio en el que actúa, es fundamental para su comprensión.” (Larrañaga, 2001, 55).

Es de importante relevancia destacar que el espacio y el tiempo son reales y verdaderos tanto en la instalación como en la performance. Ambas proposiciones artísticas establecen lugares en los que se actúa, ambas son transitables y habitables. Por eso, especialmente en el siguiente capítulo dedicamos una parte a las acciones y a las performances propuestas desde las bellas artes en diálogo con las que surgen pretendiendo combatir y ejecutar las utopías del teatro.

La instalación es la pura presencia y puesta en escena de los materiales.



Figura 23. Exposición *Arte Povera 1968*, comisariada por Germano Celant, en MAMbo, Bologna, Italia,

2011



Figura 24. Exposición *Arte Povera* 1968, comisariada por Germano Celant, en MAMbo, Bologna, Italia, 2011

El espectador en su transitar entre o a través de las obras, vive la reorganización de los elementos. Redescubre su propio cuerpo, su memoria, su gesto en una identificación absoluta porque reconoce cada elemento, cada objeto, cada material, cada elemento que forma parte de la instalación.

“Podríamos hablar de un desdoblamiento vital, por el que el ser humano acepta la homogeneidad de un tiempo *externo* que articula las relaciones urbanas, mientras que la percepción *interior* de la sucesión se experimenta como superposición de distintos estratos de la herencia cultural y de memoria, como integración fragmentaria y discordante de flujos temporales diversos” (Jiménez, 1989, 34)

El espectador conoce estos fragmentos de materia y los puede recordar en su estado natural, los puede situar en el instante que hayan formado parte de su experiencia o cotidianidad, y los puede volver a vivir en el momento de la obra, en este nuevo teatro. Ese sacar las cosas de su lugar habitual, cambiar el contexto de la materia, y resituarlos por la experiencia individual de cada espectador, es “actuar” sobre las cosas. Actuar es acción. Acción es teatro.

Por eso consideraremos la Instalación como culmen de un encuentro, como un espacio en el que la única actuación posible es la más real y verdadera, la que el espectador vive. Son esos espacios los que responderán a las cuestiones más complejas de Antonin Artaud.

“Hay que salir “fuera del” teatro; no para crear un “antiteatro”, sino para entrar en contacto con el conjunto del arte, con la corriente general de pensamiento. Lo único que puede garantizar una auténtica y plena evolución del teatro es su inserción en la totalidad del arte y de sus problemas.” (Kantor, 2010, 93-94)

Si ahora debemos decir qué es la Instalación, diría que es ese teatro sin teatro. El teatro puro y el Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud. El Teatro Pobre de Jerzy Grotowski. El Teatro Zero de Tadeusz Kantor. Diría que los lugares donde el teatro se desmorona lo sostiene la Instalación.

Dicho en otras palabras la instalación ha llegado desde las vanguardias del siglo XX, desde los balbuceos, de no fácil comprensión inicial, para quedarse, como prueba su incremento y creciente aceptación hasta la actualidad. Se hará hija predilecta del desarrollo conceptual y cultural de la llamada “postmodernidad”, que sigue habitando, con sus desafíos, este tiempo ecléctico que el siglo XXI parece haberse complacido en vivir globalmente. Con el desafío que sigue otorgando a su propia evolución, a cada una de sus realizaciones, no parece querer irse, seguramente porque se ha acercado acertadamente a una respuesta posible a esa relación inseparable de la creación y la utopía entre Arte, Teatro y Vida, es decir, a la significación de algún estrato fundamental de la espiritualidad del hombre, de la experiencia radical del ser y el quehacer humano.

**ENCUENTROS EN EL LÍMITE ENTRE EL ARTE Y EL TEATRO:
LA INSTALACIÓN COMO ESPACIO DRAMÁTICO**

**5. UTOPIÁS TEATRALES =
REALIDADES ARTÍSTICAS**

5. Utopías teatrales - realidades artísticas.

“Hay teatro desde el momento en que se da una exhibición pública, con escenario o sin él, de una combinación intencionada de cuerpos y de lenguajes”, (Alain Badiou en VVAA, 2007, 22).

Ya el título de este capítulo nos anuncia lo que en él hemos querido introducir. Se trata de recuperar lo que en algún momento se ha podido tachar de utópico en el pensamiento o en las acciones teatrales que hemos venido analizando, y tratar de demostrar que esas aparentes utopías no lo son tanto cuando ampliamos las fronteras de lo que es teatro y de lo que son las artes plásticas o visuales.

Como hemos dicho alguna vez a lo largo de este estudio, encontramos un claro ejemplo de ese encuentro en las manifestaciones artísticas o teatrales denominadas como “Performances”, “Acciones” o “Happening”. Es este punto casi todo el mundo está de acuerdo en situarlas en los lugares fronterizos y comunes, en los límites de las artes. Y de hecho se asumen como propias tanto desde el Teatro como desde el Arte.

“En el ámbito artístico, la performatividad tiene lugar desde que las vanguardias artísticas reivindican la disolución de barreras entre las distintas disciplinas (teatro, pintura, literatura, danza, poesía,...). En este proceso se cuestionan los dispositivos visuales propios de la producción teatral, el decorado y la escenografía, y se incorpora la vida a la obra de arte dando la misma importancia tanto al gesto y al proceso como a la propia obra”. (Sánchez, 2010, 17).

Pero sobre todo se cuestiona la figura y la acción propia del espectador. Empieza a considerarse el público activo, de actitud activa y por tanto responsable de su participación en ese gesto y en ese proceso.

Aprovecharemos entonces esta parte de la Tesis para analizar cómo muchas de las propuestas artísticas actuales tienen una estrecha relación con lo que han sido las utopías en teatro.

“La actuación y la acción ocurren en el presente y producen una experiencia estética en el presente. Asumimos que este presente no es meramente un instante, ni la sucesión de los instantes, sino un presente con una temporalidad especial, cargado de memoria y anticipación, y tensado por los tiempos de la acción y los tiempos de quien observa.” (Sánchez, 2010, 19).

Y sin embargo trataremos de defender que a través de la imagen es posible establecer una relación con el espectador en la que éste se convierte en único actor, sin texto dramático ni tiempos definidos, libre para participar sólo con su propia vivencia, única, irreplicable, verdadera, que es en realidad lo que venimos buscando desde el principio.

Recordemos que hemos fijado nuestro análisis en algunas de las propuestas artísticas que cumplan tres exigencias que consideramos cruciales: han de manifestarse con la idea de presentación y no de representación, han de desplazar los límites establecidos dentro de cada manifestación artística (invadir el espacio, eliminar el texto,...) y han de buscar esa relación Arte-Vida.

En esta búsqueda hemos definido la Instalación como uno de los “formatos” (si así podemos denominarla) de creación artística que mejor cumple lo que afirmamos como obra de arte que da fin a esas utopías teatrales. Hemos visto y somos conscientes de que es difícil consensuar una definición clara e inequívoca de lo que es la Instalación, pero si creemos que podemos llegar a ver en las propuestas que se desarrollan bajo ese formato, la realidad de un drama, de un hecho teatral, en el que el espectador actúa, libre, decidiendo sólo él, su experiencia, su tiempo y su espacio.

Si bien hemos tomado como punto de partida a Malévich y a Artaud, elegimos entre la búsqueda de ejemplos actuales de ese drama en el espacio el análisis crítico de las obras y pensamiento de Jannis Kounellis y Bernardí Roig. Sus propuestas plásticas, su vinculación al propio teatro en el caso de Kounellis, y en ambos a lo teatral, a lo dramático, su escritura, la de ambos fragmentada, su admiración por obras y escritos en los que ambos coinciden, así como su mutuo respeto, y sobre todo la relación Arte-Vida que todos sus trabajos nos plantean.

Pero antes de esa conclusión queremos analizar algunos casos en los que encontramos la apropiación del texto por parte del espacio escénico. Veremos como el texto dramático desaparece como tal, ya no son palabras es acción, pero en cierto modo sigue existiendo. Para comprender que es en la Instalación donde se da esa pérdida absoluta del texto, de la dramaturgia y la repetición.

“El dispositivo escénico se compone de tres elementos: el teatro, la actuación y el drama. El teatro (*téatron/skené*) es el lugar de la relación visual entre la construcción escénica y el espectador (espacio social o de representación). La actuación (*mimesis/performance*) es el lugar de relación entre los actores y su material físico y abstracto (espacio expresivo o de dinamización). La acción (*drama*) es el lugar de la transformación de las ideas en cosas y de cosas en ideas (espacio formal o de codificación).

Cuando lo que prima es el teatro (*téatron/skené*), la atención se sitúa en la relación que se establece entre el público y la construcción de la escena: la mirada es prioritaria y todos los signos escénicos sirven al establecimiento de una composición que metaforiza la estructura social de acuerdo a unas reglas de juego establecidas.

(...) En un teatro dominado por el factor dramático (no necesariamente verbal), lo que importa es la acción, desatada por un conflicto y liberada de la contingencia histórica. El drama es a concreción física de una idea, repetible y adaptable a infinidad de contextos. El drama es un concepto en movimiento, es la potencia de un concepto.” (Sánchez, 2010, 15).

Para todo esto vamos a exponer, a través de algunos ejemplos, cómo en algunos proyectos de creación actuales se ha recurrido a técnicas y estrategias de las artes escénicas, cómo estas nos llevan cada vez más hacia el trabajo sobre el cuerpo de muchos artistas actuales. Aludiremos también a la reflexión sobre el espectador, que está presente en la obra y comparte el espacio y el tiempo con el artista. Tendremos en cuenta el hecho dramático en la obra (como hemos hecho a lo largo de toda nuestra tesis) y la actuación, sinónimo en este caso de acción.

De esta manera en este capítulo, veremos sobre todo ejemplos de propuestas más cercanas a la performance, para lo que analizaremos en especial algunas de las piezas de Marina Abramovic. Tal vez porque no podíamos permitirnos dejarla fuera de esta investigación, es evidente su relación, además explícita e intencionada con el teatro, y seguramente porque nos va a dar las pautas para poder de nuevo defender la instalación como esa propuesta en la que el espectador se encuentra más libre para actuar, para decidir sobre su tiempo.

Otro punto de vista lo lanzaremos sobre la obra de Matthew Barney. Un proyecto casi único, complejo y total analizaremos para ver cómo la acción repercute directamente en la creación de la escena, en este caso plástica y como a través de estrategias teatrales, especialmente las más relacionadas con el entrenamiento actoral, Barney va configurando su propuesta. Hay una clara línea que divide el porqué de este ejemplo en relación con los demás que hemos elegido, y lo veremos más adelante.

En el título de este capítulo se habla de utopías. Utópicas fueron las ideas de Artaud, cuando él mismo tuvo que recurrir al texto dramático. Utópico fue el teatro pobre de Grotowski cuando al final tuvo que reordenar al público en gradas. Utópica fue también la última propuesta de Kantor cuando optó por sustituir a los actores por maniquíes. Sin embargo encontramos en el lenguaje del arte ejemplos suficientes para ver nuevas realidades. En las manifestaciones artísticas desde los años 60 hasta hoy no hay texto, ni siquiera onomatopéyico, el espectador se mueve libre por el espacio, no tiene un lugar asignado; el actor, cuando lo hay es el “performer”, el propio artista que no representa sino que está presente, que vive una realidad en el momento de la obra, no hay un “personaje” y cuando no es éste, es la obra, la imagen objetual la que se presenta y “es” arte.

Sin lugar a dudas en nuestro imaginario y en nuestra memoria histórica de las nuevas propuestas de arte de acción tenemos muy presente, aunque no nos detengamos demasiado en él a Allan Kaprow. Heredero directo de la impronta dadaísta e influenciado por John Cage, Kaprow fue el primero en teorizar sobre el Happening y los Environment, lo que le otorga un lugar privilegiado en su estudio y análisis, así como en los propios terrenos fronterizos del Arte y del No-arte.

Sin embargo, partimos ya del conocimiento de su obra y su pensamiento, así como de su consideración del Happening como consecuencia directa del “Environment”. Kaprow se refiere a los ambientes como una manifestación artística que incorpora la idea de cambio interno durante su “presentación” y en la que, además, el espectador participa de forma activa en ese cambio. El hecho de que el espectador participe activamente en una transformación o cambio en la obra y que se viese ya en el espacio de las propuestas denominadas como “Environment”, va a ser muy importante cuando hablemos de ese espectador actor en la Instalación, aunque en el caso de Kaprow esa relación entre el espectador y la acción es la que le llevará a romper los muros estáticos de la obra de arte para introducir la acción y lo teatral en sus propuestas.

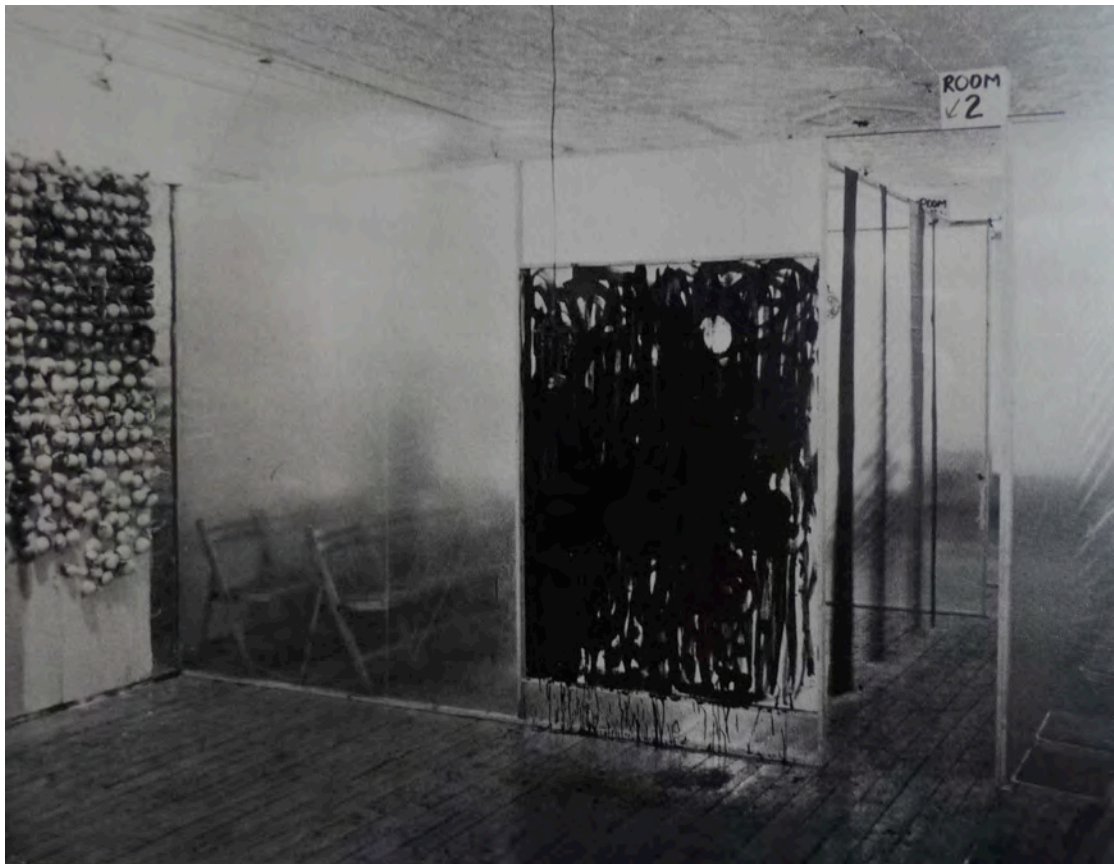


Figura 25. Allan Kaprow, *18 Happenings in 6 parts*, habitación 2, 1958

En todo caso, se trata de destruir la idea de artista como genio y creador individual favoreciendo la creación colectiva: “el grupo social como artista”. El arte se convierte en algo variable en el mismo momento y lugar en el que sucede, la presencia del espectador y lo impredecible de sus acciones contribuyen a la creación

colectiva, y la propia “transformación”, el “cambio” y el “encuentro” son los valores más importantes de una propuesta que se debate en su autodefinición entre el arte y el teatro, entre el uso de lo escénico como lugar del encuentro y la obra como No-arte.

El título que Susan Sontag da a su artículo sobre este tema es *Los happenings: un arte de yuxtaposición radical* (Sontag, 2007,337)¹, precisamente porque nacen en ese espacio aún jugoso para investigar entre la plástica y lo teatral, “un cruce entre exposición de arte y representación teatral”, “el teatro de los pintores”. El happening es el encuentro entre el artista y el espectador en una relación de iguales en la que entre los dos viven una experiencia compartida de creación, es meter a un espectador en el estudio del pintor y al mismo tiempo buscar el caos, y la plataforma de creación de ese estudio en cualquier otro lugar, bien sea la calle, un teatro, una galería, una casa, o un almacén. La acumulación de elementos plásticos y objetos junto con la acumulación de acciones generan una impredecible situación en la que casi todo es posibles, y la que sin duda es irrepetible.



Figura 26. Allan Kaprow, *18 Happenings in 6 parts*, 1958

¹ En este artículo Sontag hace una descripción objetiva y muy acertada de lo que eran los Happenings en el Nueva York de los años 60, cómo se desarrollaban y quiénes participaban.

El Happening que apadrina Allan Kaprow es sin duda alguna hijo heredero de las acciones Dadaístas, aunque muy consciente de esa referencia e influencia, establece una clara diferencia entre su No-Arte y el Antiarte Dada. Éste último nace para poner en crisis los valores convencionales y provocar respuestas éticas y/o estéticas positivas sin embargo el No-Arte pretende difuminar su propio marco de actuación, y agredir al público en esa provocación para su participación, y desde luego la respuesta no tiene que ser positiva.

Aunque podemos tener también en cuenta que nos encontramos ya ante una audiencia diferente, “El público de los happenings es un público fiel, atento, y en su mayoría preparado” que afronta voluntariamente la clara intencionalidad de aquellos artista por agredir al público, “confesado propósito” también de Artaud (Sontag, 2007,339). El arte, defiende Kaprow, existe sólo en la cabeza del artista, sin embargo, el no-arte tiene lugar también en la del espectador. “No-arte es aquello que aún no ha sido aceptado como arte pero ha captado la atención de un artista con tal posibilidad en la mente. Para quienes le interese, el no-arte (primera contraseña) existe sólo fugazmente, como una partícula subatómica, o quizás sólo como un postulado. De hecho, en el momento que se hace público, se convierte automáticamente en un tipo de arte” (Kaprow, 2007, 15). Ese no-arte que se convierte en arte hace referencia a la transformación posterior a la vivencia, la que comparten artista y espectador en la experiencia de la obra.

Una vez incorporado ese “no-arte” en las propuestas contemporáneas, lo que sucede es que se dilata el espacio fronterizo del propio arte, así como la relación con el espectador, abriéndose una nueva brecha de actuación que no sólo no se va a cerrar, sino que hace que aparezcan los nuevos territorios del arte, que se ocupen los espacio limítrofes.

Son cada vez más los artista que se mueven en este ámbito de la creación, o que combinan estas con otras propuestas. Desde Allan Kaprow, Joseph Beuys o el grupo de los Activistas Vieneses, a Esther Ferrer, Regina Galindo, Marina Abramovic, o La Ribot, son sólo algunos ejemplos de gran importancia y repercusión en la historia del arte, pero también para el panorama artístico actual y para las investigaciones que hoy se llevan a cabo en el terrenos de la acción y del pensamiento artísticos. Todos ellos, y otros muchos, comparten una herramienta, práctica, o técnica, en la que el

cuerpo del artista es fundamental para el desarrollo de la obra, así como su relación con el público en el momento en el que ésta tiene lugar. Establecen una relación directa, real y viva entre el artista el espectador y la obra. Esta importancia del cuerpo presente, el del artista o el del espectador, nos hace retomar la frase de Badiou con la que abrimos el capítulo. Esa presencia y combinación de cuerpos para que se de un lenguaje y por tanto se establezca una relación artística o de creación es tan crucial en las artes plásticas como en las escénicas. Y hay teatro en el momento en el que se nos ofrece esa relación, hay teatro en las artes visuales, en el happening, en el arte de acción, en la performance, e incluso como veremos más adelante en la relación con una imagen.

De la misma manera que la obra de arte tiene lugar como acontecimiento, en el fragmento de tiempo en el que sucede, en el que se da la relación de ésta con el espectador. Un acontecimiento evidenciado en la performance o en el happening pero que también ocurre en el vínculo que se establece por la propia presencia del espectador en la obra o de su relación con ella en un tiempo y en un espacio concretos.



Figura 27. Tadeusz Kantor, *Los guapos y los feos*, 1973, Roma

“Ilusión y realidad palpable

El drama es realidad. Todo lo que sucede en el drama es verdadero y ocurre realmente.

Sin embargo desde que el drama empieza a representarse en el escenario, el teatro hace todo lo posible por ofrecer a los espectadores una mera ilusión de esa realidad verdadera: el telón, los bastidores; los decorados en sus diferentes formas (“topográficos”, “históricos”, “geográficos”, simbólicos, explicativos), que sólo son una mera reproducción; el vestuario se encarga de fabricar los personajes: todo eso contribuye en gran medida a que el espectador perciba la obra de teatro como un espectáculo, un espectáculo cuya contemplación carece de implicaciones morales.

El espectador recibe una dosis de sensaciones estéticas, experiencias, emociones y reflexiones morales, pero manteniendo en todo momento su cómoda posición de espectador aséptico, la seguridad de estar a salvo y la capacidad de expresar su *désintéressement* si se siente demasiado amenazado.

¡Una obra de teatro no “se ve”!

El espectador entra en el teatro bajo su propia responsabilidad. No puede abandonarlo. Allí le aguardan aventuras insoslayables. El objetivo del teatro no es crear una ilusión de la realidad contenida en el drama. La realidad del drama debe realizarse sobre el escenario. No se puede encubrir la “materia” escénica (con esta expresión me refiero al escenario y a ese ambiente suyo tan fascinante antes de que la ilusión del drama se apoderase de él, y también a la potencial “disposición”, a la posibilidad del actor de representar todos los papeles), ni barnizarla con ilusión, hace falta mostrar la rugosidad, la aspereza, su choque con la nueva realidad: con el drama. El objetivo no consiste en crear sobre el escenario una ilusión (lejana y segura) sino en ofrecer una REALIDAD TANGIBLE, TAN TANGIBLE COMO EL PÚBLICO.

Sobre el escenario el drama no puede “desarrollarse” sino que tiene que “hacerse”, crecer a la vista del público. El drama se hace. Es imprescindible crear la sensación de que el desarrollo de los acontecimientos es espontáneo e imprevisible.

El espectador debe ser ajeno a la maquinaria, a los preparativos de la obra.

Por eso hay que evitar las situaciones prefabricadas y, por el contrario, acentuar, añadir incluso algunas que resalten el desarrollo espontáneo del drama.

El “hacerse” del drama no debe ocultarse detrás del telón. No podemos permitirnos puertas o salidas laterales por donde el drama pueda escaparse al territorio clandestino del director de escena y de la maquinaria entre bastidores.

La realidad del público queda incorporada en el proceso de creación del drama, y viceversa.

Antes de componer la escena hay que componer al público. Hay que escenificar el público.” (Kantor, 2010, 16)²

Realidad palpable, el drama es realidad, lo que sucede es verdadero, ocurre realmente, son notas de la experiencia que podemos vivir, no sólo ver el las propuestas de cada uno de los artistas que hemos mencionado y de tantos otros que ofrecen esa vivencia real a quien, fuera de una posición cómoda y con el riesgo de

² Usaremos ahora este texto para ver cómo se trata de proponer una experiencia real en el espectador a través del teatro, y cómo los artistas de los que hablamos en este capítulo provocan ese hecho dramático en sus obras. Pero lo retomamos también en el capítulo “El espectador, su espacio y su tiempo” en cuanto que éste es quien habita esos espacios escénicos durante un tiempo, y es él también el protagonista y el único actor del drama.

una experiencia “artaudianamente cruel” esté dispuesto a participar de una “realidad tangible” en la obra de arte. En las obras que a lo largo de este capítulo analizaremos reconocemos la esencia teatral que contienen y cómo ésta invade el espacio privado del espectador que no puede hacer más que estar presente en una nueva verdad, una verdad dramática y por tanto teatral, a la vez que irrepetible y ajena a una posición de espectador acomodado o mero observador.

Erika Fischer en su “Estética de la Performance” describe y analiza muchas de las más limítrofes propuestas de la escena contemporánea. Muchas de estas puestas en escena ahondan en la relación de la obra con el espectador, en cómo otorgar a la audiencia toda la potestad creadora en la propuesta escénica, en el intercambio de roles entre los espectadores y los actores, y, por supuesto, en los confines de la propia performatividad. Ella nos ofrece una gran variedad de propuestas desde diferentes ámbitos del arte y del teatro que nos pueden ayudar a comprender ese derribo de las utopías a través del arte, o a reconocerlas como tales cuando no han conseguido sus objetivos de disolución de los límites.

Erika Fischer-Lichte hace también hincapié en ese teatro de pintores en el que la acción que se inserta en los contextos de el arte es recíproca a la introducción de lo “visual” (lo a priori más vinculado a las artes visuales) en lo “performático” (lo que en principio se describe en el terreno teatral). Sobre esta relación entre el arte y la acción dice:

“En las artes visuales el carácter de realización escénica predominaba ya en el *action painting* y en el *body art*, como ocurriría también posteriormente en las esculturas de luz y en las videoinstalaciones, entre otros. En ellas, o bien el artista se presentaba a sí mismo ante el público en la acción de pintar y exhibía su cuerpo, que previamente había caracterizado de un modo particular y/o con el que actuaba de manera singular, o bien se invitaba al observador a moverse por la exposición y a interactuar con los elementos expuestos mientras los otros asistentes observaban. La visita se convertía en muchos casos en la participación en una realidad escénica: muchas veces se trataba además de experimentar la especial atmósfera creada en los distintos espacios que rodeaban a los visitantes.” (Fischer-Lichte, 2011, 38).

Pone los ejemplos de Joseph Beuys, Wolf Vostell, el grupo Fluxus o los accionistas vieneses, en los 60’, y lo que para nosotros va a ser muy importante y volveremos a ello en otros capítulos, habla ya de realidad escénica en el ámbito de la exposición. Esa vivencia del espacio es la que tratamos de rescatar a lo largo de esta tesis, ese hecho dramático en el arte al que nos vamos dirigiendo en todo este trabajo.

Es muy importante, para esa definición de lo dramático, lo que en paralelo sucede con el teatro, como se estrechan los límites entre el arte y el teatro y cómo surgen cada vez más lugares de encuentro, espacios de creación fronterizos que usan o se despojan de las herramientas del Arte para alcanzar la totalidad.

En esa estética que Fischer-Lichte defiende que:

“También el teatro experimentó un impulso performativo en los años sesenta. Consistió sobre todo en una redefinición de la relación entre los actores y los espectadores.” Y usa como ejemplo el primer *Experimenta* (en 1966 en Francfort) donde se estrenó una pieza de Peter Handke, bajo la dirección de Clauss: *Insultos al público*. “La idea era redefinir el teatro a partir de la relación entre actores y espectadores, legitimarlo no sólo en tanto que representación de “otro mundo”. El teatro dejaba de entenderse como la representación de un mundo ficticio que el espectador observa, interpreta y comprende, y empezaba a concebirse como la producción de una relación singular entre actores y espectadores. El teatro se constituyó entonces como una posibilidad de que aconteciera algo entre ellos.” (Fischer-Lichte, 2011, 42)

Ese “algo” es una vez más lo vamos a tratar de rescatar en la relación directa entre la obra y el espectador, especialmente en el siguiente capítulo, para tratar de llegar a un espacio crucial en el que plantear un teatro sin actores, un teatro en el que el único que actúa es el espectador.

El cuestionamiento sobre lo qué es exactamente el objeto escénico; o qué hay de matérico en la performance; o cómo plantearnos la acción desde su propia plasticidad, como imagen, como obra; son preguntas que nos hacemos porque son las que dilatan los límites de la utopía. Todas las propuestas que juegan en los confines de estos conceptos no hacen más que desafiar aquellas utopías para estirar los límites, para establecer terrenos de encuentro entre el objeto artístico, la imagen y la acción; entre el acto performático y el acontecimiento; y para en ese lugar de encuentro tratar de definir la obra de arte.

Con gusto nos detendríamos en cada uno de los artistas mencionados, pero no es el objeto fundamental de este trabajo. Sin embargo sí lo es analizar los encuentros que estas prácticas artísticas suponen para los límites del teatro, así como ponerlas en relación con esos pensamientos utópicos que nacen y mueren en el ámbito de lo “teatral” a no ser que dejemos que se reencarnen en el “Arte”.

5.1. UN INTENTO DE RESCATE DE LA UTOPIA: DESDE LA PERFORMANCE A TRAVÉS DE LA OBRA DE MARINA ABRAMOVIC.

Vamos a detenernos en algunas de las obras de la artista Marina Abramovic (Yugoslavia, 1946) quien comienza a desarrollar su carrera artística hacia los años 70. Sus propuestas se sitúan casi siempre en el terreno de la performance, a veces muy en el ámbito puramente teatral, mientras que otras es el objeto artístico el que dirige la acción³.

Lo que sí es intrínseco a todo su trabajo es la importancia del cuerpo presente. La presencia del cuerpo del artista y el cuerpo del espectador son cruciales a lo largo de toda su obra, una carrera que continuamente investiga en esa relación cuerpo a cuerpo con el espectador y que muy probablemente alcanza un nuevo cénit cuando en 2010 se realiza su exposición retrospectiva en el MoMA de New York con el título "The Artist Is Present".

La presencia del artista se iguala a la del espectador, comparten el mismo espacio, el mismo tiempo y el mismo nivel de experiencia, de realidad.

La exposición hace una selección retrospectiva de la obra de Marina Abramovic. Para esta exposición, que se concibe desde la más estrecha colaboración entre la artista y el comisario, Klaus Biesenbach; se hace una selección de obras exclusivamente performáticas de la artista. Marina Abramovic a los diecinueve años y durante su primer año en la escuela de arte, hace su primera propuesta para una performance "Come Wash With Me". En la galería Galerija Doma Omladine de Belgrado, exigía la participación del público en una celebración común de la obra de arte, consistía en que los espectadores le diesen su ropa para que ella la lavase en su presencia. Esta propuesta fue rechazada, sin embargo, en 2010 los dibujos que explicaban el proyecto son el principio de su retrospectiva en torno a la performance. Desde aquella primera propuesta hasta hoy, el espectador activo ha sido siempre una pieza clave en las obras de Marina Abramovic, y una nueva obra, realizada por

³ "Transitory Objects for Human Use", uno de los proyectos artísticos que más adelante analizaremos trata precisamente el objeto como desencadenante de la acción en el espectador, del acto performático y de la propia obra de arte, sin que sea el objeto como tal obra en si misma.

primera vez en el MoMA y que tiene el mismo título de la exposición “The Artist Is Present” es precisamente la presencia activa de la artista para el espectador y la presencia activa del espectador para la artista. Nada más, “sólo” estar, estar presente.

A lo largo de toda la vida artística de Marina Abramovic podemos reconocer varias ideas que se convierten en una constante en su obra. Habitar el espacio, traducirlo, definirlo o hacerlo suyo, es el núcleo de muchas de sus acciones o propuestas. El tiempo es otro componente crucial en toda la obra de esta artista, el ritmo encerrado en un bucle, la repetición de las unidades temporales pretenden crear nuevas experiencia espacio-temporales al espectador y a la propia obra. Una sensación circular en torno al tiempo, que genera un espacio, una presencia encerrada hasta el infinito en un instante es algo siempre presente es sus performances.

La repetición del mismo gesto hasta la nausea, hasta la extenuación; o la pausa eterna, la nada, la detención de ese tiempo, son algunas de las constantes, seguramente fundamentales, y que junto con la pretensión de la presencia libre del espectador, ha hecho llegar a Abramovic hasta la obra “The Artist Is Present”.

Esa búsqueda de lo imprescindible para hacer una lectura y escritura, en el sentido plástico y visual, del tiempo y de la memoria, a través de la vivencia. “The artist is present” es la presencia, el estar, nada más. Sugiere la detención del tiempo para su transformación en memoria, la dilatación de ese instante hasta el infinito, en el momento de compartir esa presencia con el público. Un cara a cara entre el artista y el espectador, el espectador que es observado y el artista que observa. Es compartir una acción recíproca y compartir una acción que los iguala: estar.

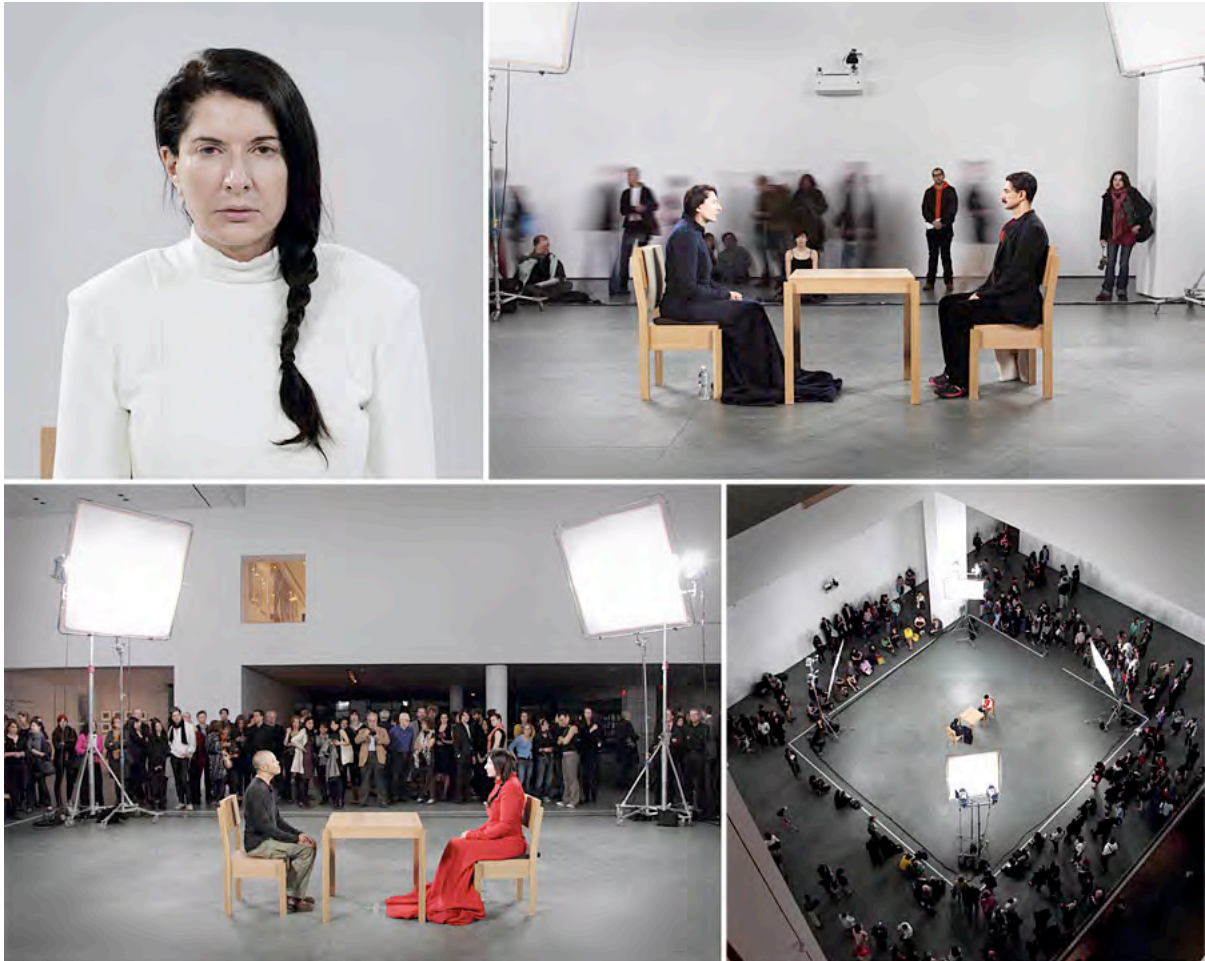


Figura 28. Marina Abramovic, *The Artist is Present*, 2010, MoMA, Nueva York

En esta exposición hay dos cosas que nos interesan particularmente. Una, esa pieza protagonista de la muestra “The Artist Is Present” y la otra que sus performances anteriores son realizadas también durante el tiempo de la exposición por otros artistas. Por este segundo motivo, en el que artistas vuelven a hacer acciones y performances de otros artistas, vamos a tener en cuenta también otro proyecto de Abramovic llamado “7 Easy Pieces” en el que ella misma vuelve a realizar famosas Performances de quienes fueron precursores de estas manifestaciones artísticas como Beuys o Acconci. También nos interesa la publicación “Student Body” en la que se recoge todo el trabajo que Marina Abramovic llevó a cabo a lo largo de varios talleres con jóvenes artistas, entre ellos algunos de los que después “rehicieron” sus performances en la exposición del MoMA.

La posibilidad de la “re-presentación” de una performance ya hecha, por el mismo artista o por otro, nos lleva a preguntarnos una dramaturgia sobre la acción, o un texto de la performance. Un taller para que otros artistas “re-realicen” una acción nos evoca el entrenamiento actoral en el que el cuerpo del performer, del actor, se ha preparado para seguir la pauta dramática de la obra de otro. Y por su puesto nos cuestionamos si esa dramaturgia o si esa repetición superan o no la utopía teatral.

Para el análisis y comprensión de estas preguntas que nos hacemos, nos vamos a detener en algunas de las piezas más significativas de Marina Abramovic, y lo vamos a hacer siendo fieles a su propia presentación:⁴

“Rhythm 10”

Coloco una hoja de papel en blanco en el suelo.

Coloco 20 cuchillos de diferentes tamaños y formas sobre el papel.

Coloco 2 grabadoras con micrófonos en el suelo.

Performance

Enciendo la primera grabadora.

Cojo el primer cuchillo y apuñalo entre los dedos de mi mano izquierda lo mas rápido que pueda.

Cada vez que me corto, cambio de cuchillo.

Cuando haya usado todos los cuchillos (todos los ritmos), rebobinaré la grabadora.

Escucho la grabación de la primera parte de la performance.

Me concentro.

Repito la primera parte de la performance.

Cojo los cuchillo en el mismo orden, sigo el mismo orden, sigo el mismo ritmo, y me corto en los mismos sitios,

En esta performance los errores del pasado y del presente se sincronizan.

Rebobino la segunda grabación y escucho el doble ritmo de los cuchillos.

Lo dejo

1973, 1 hora, Museo d’Arte Contemporanea, Villa Borghese, Roma.

(La primera versión de esta performance se hizo el mismo año en el Festival de Edimburgo con 10 cuchillos)

⁴ La exposición “The Artist Is Present” como hemos dicho, se crea gracias a un trabajo común entre la artista, el comisario y el museo. Sucede lo mismo en el catálogo que el Moma publica con motivo de la retrospectiva en el que Marina Abramovic, que, al igual que en otras publicaciones y catálogos, acompaña cada pieza una descripción sencilla pero detallada de las instrucciones, para sí misma o para el público, de las performances. Consideramos entonces que es el mejor testimonio para definir cada una de las propuestas ya que es la artista en primera persona la que nos da la “dramaturgia” de lo que forma parte de la performance y de cómo va a suceder. Usaremos entonces esas definiciones (la traducción es nuestra) para enumerar las obras en las que nos vamos a fijar.

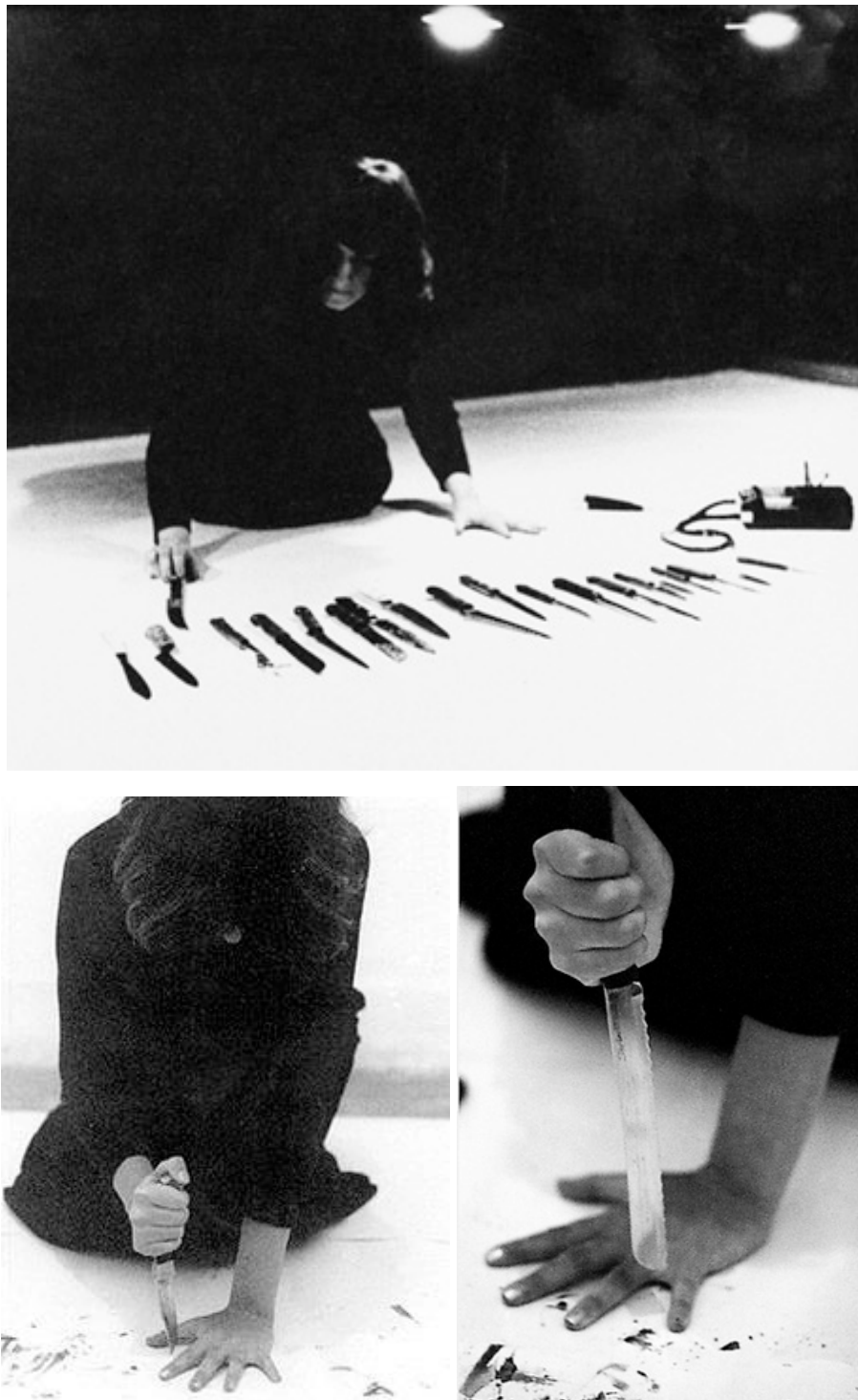


Figura 29. Marina Abramovic, *Rhythm 10*, 1973

“Rhythm 0”

Instructions.

Hay 72 objetos en una mesa que cada uno puede usar como desee.

Performance

Yo soy el objeto.

Durante este tiempo asumo toda la responsabilidad.

1947, Performance, 6 horas, Studio Morra, Nápoles.

Esta performance es la última del ciclo ritmos (Rhythm 10, Rhythm 5, Rhythm 2, Rhythm 4, Rhythm 0)

Concluyo mi investigación sobre el cuerpo consciente e inconsciente

Lista de Objetos en la Mesa:

Pistola, bala, pintura azul, peine, campana, látigo, pintalabios, navaja, tenedor, perfume, cuchara, algodón, flores, cerilla, rosa, vela, agua, bufanda, espejo, copa, cámara polaroid, pluma, cadenas, uñas, aguja, imperdible, horquilla, venda, pintura roja, pintura blanca, tijeras, bolígrafo, libro, sombrero, pañuelo, hoja de papel, cuchillo de cocina, martillo, sierra, trozo de madera, hacha, palo, hueso de cordero, periódico, pan, vino, miel, sal, azúcar, sopa, tarta, tubo de metal, bisturí, lanza, una caja de cuchillas de afeitar, plato, flauta, tiritas, alcohol, medalla, abrigo, zapatos, silla, hilos de cuero, cadena, cable, sulfuro, uvas, aceite de oliva, rama de romero, manzana



Figura 30. Marina Abramovic, *Rhythm 0*, 1947

Son estas sólo dos de las obras expuestas en el catálogo “The artist is present”, que contiene más piezas que las que sucedieron durante la exposición. En “Rhythm 10” tenemos la descripción paso a paso en primera persona de lo que sucede y cómo sucede la performance, pero es también la dramaturgia de una acción si otro quisiese encarnar la piel del performer y realizarla de nuevo. No hay palabras, pero hay repetición, hay la posibilidad de la re-presentación de aquella acción, pero a pesar de la duda debemos defender esa vuelta a hacer como una vuelta a una vivencia real. La pauta es sobre la acción y los materiales, pero en el momento en el que no hay ficción, hay realidad, el volver a hacer “Rhythm 10” por Marina Abramovic, o por cualquier otro artista, no sería sólo una representación dramática de esa dramaturgia, sería la acción real y verdadera, en un momento compartido entre la verdad del performer y la verdad del espectador.

De la misma manera que puede ofrecer la descripción de su obra y dejarla al servicio de otro, igual que crea esa dramaturgia abierta, recoge las dramaturgias de otros para hacerlas renacer en el proyecto “7 easy pieces” que tuvo lugar en el Museo Guggenheim de Nueva York en 2005. Son siete performances que Marina Abramovic realiza durante siete noches diferentes de las cuales las dos últimas obras son piezas suyas: “Lips of Thomas” y “Entering the Other Side”. Mientras que la cinco primeras son obras de otros artistas: “Body Pressure” de Bruce Nauman; “Seedbed”, de Vito Acconci; “Action Pants: Genital Panic” de Valie Export; “The Conditioning, first action of Self-portrait(s)”, de Gina Pane; y “How to Explain Pictures to a Dead Hare”, de Joseph Beuys.

La segunda pieza descrita “Rhythm 0” es sobre todo una relación de objetos, una lista de la que la propia artista también forma parte, su cuerpo es uno más de los objetos enumerados, y además es el cuerpo sobre el que recaerá la acción libre del espectador. La única de las instrucciones es para la audiencia: haz lo que quieras. El público tiene a su disposición las herramientas para hacer la obra que quiera, para desarrollar la acción en plena libertad. Cada vez que cambie el público, cada deseo individual de cada espectador, de cada individuo irrepetible será un gesto único.

Hacia 1989, Marina Abramovic había llevado a cabo una serie de piezas en las que se plantea efectivamente la diferencia o la transición entre la acción del artista en las performances y la acción del espectador, que muchas veces es la de observar,

vivir una experiencia, o transitar en esa comunión con el artista y la obra. Realiza entonces las obras que plantea como Work in Progress (trabajo en proceso) llamadas “Transitory Objects for Human Use”.

“Tras recorrer la Muralla China me he dado cuenta que por primera vez he hecho una performance donde el público no estaba físicamente presente. Para poder transmitir esa experiencia he realizado una serie de objetos transitorios con la idea de que el público pueda formar parte de la obra de manera activa. La estructura básica es estar sentado, de pie o tumbado.

Cuando construía los objetos tenía mucho cuidado con los materiales que utilizaba. Me obligaba a mi misma a usar materiales como cobre, hierro, madera, minerales, sangre de cerdo y pelo humano. Creo que esos materiales contienen ciertas energías.

No considero estas obras como esculturas, pero sí como objetos transitorios para provocar una experiencia física o mental entre el público a través de su interacción directa. Cuando la experiencia ha tenido lugar los objetos se pueden hacer desaparecer.” (Abramovic, 2001, 84)⁵

La artista varias veces ha denominado la conjunción en el cuerpo y el espacio que ocupa como “campo de representación”, en este proyecto ofrece ese campo de representación al espectador para someterle (como apunta Mateo Feijoo al final del texto escrito para el catálogo The Kitchen), a un diálogo intenso consigo mismo. Marina propone al espectador la experiencia de un ejercicio mental y físico que transforma su estado emocional. un ataque sin duda “cruel”, por tratar de conducir al espectador a otro nivel de conciencia de los objetos, del tiempo, del espacio, de la experiencia y sobre todo de sí mismo.

La serie de piezas “Transitory Objects for Human Use”, son una serie de Instalaciones realizadas con los materiales (muy cercanos a la idea de Povera en Arte), mencionados en el texto anterior. En ellas se manifiestan las instrucciones del público, la acción que éste debe realizar para poder tener su propia experiencia. Es evidentemente hacer al espectador partícipe, es más, protagonista, actor de su propia vivencia, estar presente e incluso ser observado, y no perderse, se le da la dramaturgia, el texto sobre cómo esa acción viene realizada.

⁵ Nos hemos permitido hacer nosotros la traducción de este texto, publicado originalmente en inglés, y sin una traducción publicada en español.

Parémonos en algunas de estas propuestas y en sus instrucciones para el público, para ver cómo efectivamente podemos entender esa tarea como una dramaturgia para el espectador.

“Black Dragon” (1990)

Instrucciones para el público:

Cara a la pared.

Presiona tu cabeza, tu corazón y tu sexo contra las almohadas minerales.

Duración: ilimitada



Figura 31. Marina Abramovic, *Black Dragon*, 1990

“White dragon” (1989)

Instrucciones para el público:

De pie sobre la base de cobre.

Relaja tu cabeza sobre la almohada mineral hasta que la energía se transmita.



Figura 32. Marina Abramovic, *White Dragon*, 1990

“Green Dragon” (1989)

Instrucciones para el público:

Túmbate sobre la cama de cobre.

Descansa tu cabeza sobre la almohada mineral hasta que la energía se transmita.



Figura 33. Marina Abramovic, *Green Dragon*, 1990

“Shoes for Departure” (1991)

Instrucciones para el público:

Ponerse los zapatos con los pies descalzos.

Cerrar los ojos.

Inmóvil.

Salir.



Figuras 34 y 35. Marina Abramovic, *Shoes for Departure*, 1991

“Waiting Room” (1993)

Instrucciones para el público:

Elige una mesa con un mineral.

Siéntate en el taburete frente a ella.

Ojos abiertos.

Inmóvil.

Observa.



Figuras 36 y 37. Marina Abramovic, *Waiting Room*, 1993

Hemos elegido sólo algunas de las piezas que Marina Abramovic realiza dentro de esta serie en las que evidencia la participación del espectador. Crea una especie de espejo desde su experiencia a la que le plantea al público, pues ella también participa de la misma vivencia. Para ello ofrece al público una serie de objetos con los que ella tiene o ha tenido una relación especial, sobre todo en relación a los materiales elegidos, con la intención de proyectar o sugerir una experiencia si no parecida, sí igualmente de pausa, de encuentro con uno mismo y con la realidad del entorno, del momento, de lo verdadero de un instante irrepetible. Es claramente la provocación de una experiencia real y viva, en un momento y en un espacio concretos. Es una nueva propuesta en ese camino que acerca el arte a la vida.

Es la propuesta de una situación que sólo existe en sí misma, los objetos no existen, es la experiencia del espectador la que los hace vivir en ese momento, lo que hace que el hecho en sí se convierta en obra de arte. “Todos los objetos transitorios sólo tienen una cosa en común: no existen en sí mismos; el público debe interactuar con ellos, algunos objetos están ahí para ser llenados por el observador, algunos para darles energía, y otros para hacer que una salida mental sea posible” (Abramovic, 2001, 234)

Por otro lado para una artista como Marina Abramovic este es un proyecto muy singular. Tanto ella como el público están acostumbrados a verla a ella en el presente de la obra, pero ahora se ven a sí mismos, y eso supone un cambio crucial. Es por eso que a lo largo de la realización de estas propuestas son muchas las reflexiones que la artista hace sobre el espectador su participación en la obra de arte. Sobre todo cómo es al mismo tiempo observador y observado, como es público y performer, espectador y artista, actor y obra. “El observador debe convertirse en participante, porque es la única manera de poder tener la doble experiencia de ser observador y ser observado” (Abramovic, 2001, 148)

La contemplación, la observación, la pausa, la espera, la detención del tiempo, la energía, el intercambio, son otra vez elementos presentes en la obra. En este caso ya no las experimenta ella en primera persona pero sí provoca esa misma sensación en el espectador, además de hacer que el propio público se enfrente a esa “detención”, a ese momento compartido consigo mismo y con (y en) la obra de arte.

Es también significativo para el tema que nos ocupa observar el uso de las estrategias actorales en la performance o en la creación de la obra visual. Este es el motivo fundamental por el que hemos escogido el “Cremaster” de Barney, que veremos a continuación, aunque antes seguiremos mirando hacia Marina Abramovic para ver cómo utiliza trabajos similares a los del entrenamiento del actor en la formación del Artista-performance.

Consideramos importante esta faceta de educación de jóvenes artistas porque nos sirven para entender los objetivos y los procesos de creación, tanto individuales como colectivos.

5.2 EL CUERPO EN EL DESARROLLO DE LA OBRA DE ARTE; LA ACCIÓN EN LA CREACIÓN DE LA IMAGEN EN LA OBRA; EL CICLO ACCIÓN-DIBUJO-INSTALACIÓN DE MATTHEW BARNEY.

Queremos dedicar en este momento una parte de la investigación al trabajo de un artista para nosotros crucial en las intersecciones de las prácticas artísticas, teatrales, visuales, plásticas y cinematográficas: Matthew Barney (San Francisco, 1967). Su trabajo, que es, básicamente, un proceso continuo de creación por capítulos, constituye una globalidad en cuanto a los ingredientes artísticos que nos permiten hablar de totalidad Wagneriana al referirnos a la obra de Matthew Barney.

Ese trabajo en fascículos se reúne principalmente en dos proyectos: “Drawing Restraint” y “The Cremaster Cycle”. Ambos nos va a conceder el análisis de la obra de arte total en el contexto actual, Y en particular, las obras que conforman el primer ciclo de este magnifico artista, “Drawing Restraint”, especialmente las primeras piezas de este proyecto, que son las más interesantes para nuestra tesis. Ya que pretendemos dirigirnos más hacia la “totalidad” en el arte que hacia la “obra de arte total”, y hacia los lugares donde se encuentran varias disciplinas para disolver los límites entre ellas, más que hacia propuestas que incluyen todas las artes en una.

En las primeras obras de Barney veremos un proceso de creación muy relacionado con las técnicas de entrenamiento actoral, y además, el salto a nuestro próximo capítulo y un nuevo salto hacia nuestras conclusiones, en el uso de un lenguaje fraccionado y objetual en sus instalaciones.

Matthew Barney con “Drawing Restraint” traza un recorrido que nace en la Acción, pasa por el Dibujo y concluye en la Instalación.

En todo caso, antes nos referíamos a la obra de este artista en cuanto a su “Wagnerianismo”. Efectivamente Barney es quien hoy aún persigue ese deseo de aunar todas las artes para alcanzar la totalidad: todos los géneros musicales, cinematográficos y plásticos aunados en un macro proyecto artístico es lo que podía resumir la más conocida de sus obras “The Cremaster Cycle”.

Mathew Barney es un ejemplo de combinación de lenguajes tradicionales y contemporáneos, de anarquía estética, de libertad en los procesos de creación, de lucha por derrotar las utopías. Siempre en el cruce de caminos de lo multidisciplinar, es la unión del “todo” sin dejarse encorsetar por los límites de la pertenencia a un lenguaje u otro, a una estrategia u otra, a un proceso u otro. Desarrollando continuamente la idea de unas diferencias entre los medios artísticos que se deberían difuminar para que la obra tenga la suficientemente capacidad para funcionar de forma autónoma y libre.

El proyecto, prácticamente vitalicio, son capítulos de ciclos: “Drawing Restraint 1”, 1987; “Drawing Restraint 2” 1988; “Field Dressing”, 1989; “Blind Perineum”, 1991; “Radial Drill”, 1991; “OTTOshaft HYPOXIA → HYPERTHROPY → HUBRIS”, 1992⁶; “Drawing Restraint 7” 1993; “Cremaster 1”, 1995; “Cremaster 2”, 1999; “Cremaster 3”, 2002; “Cremaster 4”, 1994; Cremaster 5”, 1997; “Drawing Restraint 8”, 2005 ; “Drawing Restraint 9” 2006.

⁶ Las obras entre “Drawing Restraint 1” y “Drawing Restraint 7”, aunque tengan otros títulos pueden considerarse dentro de este ciclo, por eso pasa del capítulo segundo al séptimo, al que no sucede cuando retoma de nuevo los “Drawing Restraint” tras “the Cremaster Cycle”. Cuando retoma “Drawing Restraint” continúa desde el capítulo 8. Sin embargo, sí hay un fuerte vínculo entre “Cremaster 1” y el anterior de los “Drawing Restraint”, así como entre el último de los “Cremaster” y “Drawing Restraint 8”. Casi parecen capítulos sucesivos, o que anteceden lo que va a suceder, tanto plástica como conceptualmente. Quiero decir con esto que el echo de que tras “The Cremaster Cycle”, Barney retome de nuevo sus “Drawing Restraint”, no quiere decir que retome un tipo de obra similar a las primeras, sino que continúa ese sentido de proceso en espiral que se explicará más adelante en este capítulo.

Este trabajo de continuidad entre cada pieza conforma una forma de proceso de creación que acrecienta de nuevo esa idea de obra de arte total.⁷ A su vez cada obra es una acumulación e integración de muchos elementos narrativos y plásticos, así como de diferentes lenguajes y técnicas. Especialmente sus piezas desde el “Drawing Restraint 7” de 1993.

A continuación de ésta arranca la macro obra de cinco partes “The Cremaster Cycle”. Cremaster nace de una práctica performática en la que el cuerpo humano simboliza el potencial de una fuerza creativa o creadora, y combina video, música, cabaret, teatro, ciencia ficción, que a su vez combinan géneros cinematográficos, teatrales, etc. , en una unión de lenguajes que pretenden una totalidad en la obra. En ellos se integran también los libros de los proyectos o las páginas web, que son una parte más de la relación que se establece entre los personajes, la obra y el espectador.

Hay una conjunción total de formas y lenguajes unido a un aspecto que queremos resaltar particularmente: el ciclo explora cómo el cuerpo participa de forma explícita en la creación contemporánea.

A través del dibujo, el video, la fotografía o la escultura, Barney ahonda en los procesos que intervienen en la creación y en cómo intervenir el propio cuerpo tiene una acción directa en ese proceso. A diferencia de otros performers que utilizan su cuerpo como herramienta de trabajo, en el proyecto “The Cremaster Cycle” se plantean diferentes relaciones entre el cuerpo y la obra, y específicamente traza una argumento en cierto modo teatral y dramático por lo que nos interesa para apoyar nuestra tesis, aborda la creación de un personaje en un sentido puramente teatral y cinematográfico. Ese personaje es seguramente lo que lo desvincula de otros artistas performers de quien seguramente Barney podría ser discípulo.

Claramente seguidor y admirador de las manifestaciones artísticas más destacables de los años sesenta y setenta, y de sus protagonistas: Joseph Beuys, Marina Abramovic, Vito Acconci, Chris Burden, o Bruce Nauman (a quien dedicaremos

⁷ Es un *modus operandi* que en cierto sentido nos puede hacer pensar en el “Merzbau” de Kurt Schwitters, una acumulación de piezas y fragmentos que conforman toda una obra, ya con el sentido de “Instalación” y de “obra procesual” entre 1923 y 1933. Puede verse más sobre esta pieza en el siguiente capítulo de esta Tesis.

también una parte en el siguiente capítulo). Barney consigue llevar a límites extremos cada una de esas influencias en la creación de un nuevo lenguaje, que como decíamos antes, no descarta nada sino que aúna. Igualmente incorpora todas esas referencias: el uso del cuerpo, del rito, del juego, del dolor, ...

Barney transforma el cine en un espacio plástico tridimensional que se comparte con las esculturas y los dibujos, todos formando parte de un todo y cada uno independiente, ingredientes que independientemente pueden ser autónomos y juntos son la expresión de la totalidad con un lenguaje total.

Si Dan Graham se plantea como jovencísimo post-conceptual y post-minimalista, el por qué reducir los elementos, herramientas y estrategias que los lenguajes artísticos nos ofrecen, Matthew Barney llega al extremo en este sentido del lenguaje más post-moderno. Aglutina el todo.

Matthew Barney crea en 2003 consciente y deliberadamente una "Gesamtkuntwerk", una "Obra de arte total". Esculturas, dibujos, videos, realizados entre 1994 y 2002 se exhiben en una única exposición. Las cinco partes completas de "The Cremaster Cicle", llenan las rampas del museo Guggenheim de Nueva York⁸, con un recorrido y una puesta en escena específica para ese espacio. El espectador queda absolutamente envuelto por la totalidad de la obra. Una exposición estructurada como un "Pentathlon" en el que el orden se organiza entorno a cinco momentos o

⁸ Barney culmina su Cremaster Cycle con esta exposición en el Museo Guggenheim de New York en 2003, una exposición que se vinculó a la que en el mismo lugar realizó Beuys en 1979 y dio lugar a una nueva muestra comisariada por Nancy Spector en 2007 para el Museo Guggenheim de Berlín bajo el título "All in present must be transformed". Este vínculo crea un puente entre estos dos artistas muy importante para nuestra tesis, pues, aunque no hayamos dedicado un apartado a la obra de Joseph Beuys, es sin duda uno de los más importantes referentes para el tema que tratamos. De modo que esa relación puesta en manifiesto en la exposición a la que nos referimos evidencia una ocupación de los límites del arte, el ritual y lo dramático en dos artistas de muy considerable importancia.

La exposición "All in present must be transformed", que trata de demostrar la afinidad entre ambos artistas, demuestra que es precisamente un encuentro en lo teatral y en la totalidad en la que ambos ahondan. Con dos lenguajes plásticos claramente diferenciados, comparten un encuentro en lo ritual, lo mitológico, lo carnavalesco, ingredientes que conforman esa obra de arte total absolutamente dramática. "Beuys played his autobiographical symphony in a retrospective presentation that theatricalized his life, privileging metaphor over chronology. Barney replied with a performative, sculptural environment that encapsulated and concluded his Cremaster Cycle, which, like Beuys's installation, wore autobiographical, metaphorical, and mythological elements into an extended narrative arc." (Spector, 2007,15) –"Beuys toca su propia sinfonía autobiográfica en una exposición retrospectiva que teatraliza su vida, anteponiendo lo metafórico a lo cronológico, Barney responde con una combinación de performances, esculturas y ambientes que engloban y concluyen su Cremaster cycle, con el que, igual que las Instalaciones de Beuys; reúne autobiográfica, metafórica y mitológicamente los elementos que se extienden a lo largo de un arco narrativo". (La traducción en nuestra)

grados de la espiral del museo. Cinco, pues cinco son las partes del proyecto Cremaster.

Cremaster 1: La película está ambientada en un estadio deportivo, en el campo de juego se nos presenta un musical, una coreografía de majorets que se debaten entre un ballet ... y un espectáculo operístico. Un vestuario cuidadísimo en una propuesta de colores saturados y contrastes. En los interiores de ese estadio deportivo se desata entre bellezas femeninas, que por su combinación estética parecen ser inmunes al paso del tiempo o comunes a todos los gustos desde el clasicismo al ciberespacio, ellas y las uvas son el símbolo de la gestación.



Figuras 38, 39 y 40. Matthew Barney, *Cremaster 1*, 1995

Cremaster 2: Esta parte está inspirada en la novela “The Executioner’s song”⁹ de Norman Mailer. Narra la historia de Gari Gilmore, que el propio Barney representa, un asesino mormón que se enfrenta a su propia ejecución por una cuestión de honor. Es una película más oscura y más ambiciosa, parece casi un wester con aire gótico, igualmente excesiva visualmente y llena de imágenes no narrativas sino metafóricas de la muerte como metamorfosis, de las relaciones entre los individuos y la sociedad,... Son precisamente éstas, unidas a la combinación de la película con los dibujos y esculturas que la acompañan, las que mantienen las películas de Barney en terrenos fronterizos, las que vuelcan su lenguaje hacia las artes visuales y lo alejan de lo puramente cinematográfico.



Figuras 41, 42, 43 y 44. Matthew Barney, *Cremaster 2*, 1999

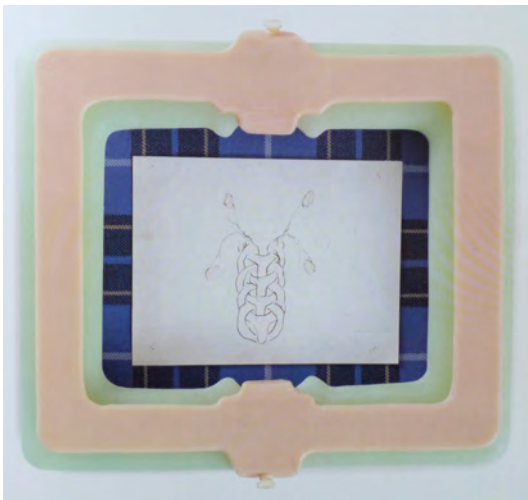
⁹ Publicado en español por Anagrama: “La Canción del Verdugo”

Cremaster 3: De nuevo el protagonista de este episodio vuelve a ser el propio artista, pero en esta ocasión comparte protagonismo con las imponentes presencias de los dos edificios donde se desarrolla esta parte: el Edificio Chrysler y el Museo Guggenheim ambos de Nueva York. En este capítulo Barney desata su más personal imaginario en la creación de una serie de personajes fantásticos y mitológicos. Personajes y atmósferas que nos evocan las luchas sindicales o los rituales masónicos en un lenguaje inspirado en el cine negro clásico americano. El protagonista es una aprendiz de Masón que se quiere distanciar de la vida material para dedicarse exclusivamente a la especulación intelectual, para ello debe enfrentarse a cada rito y reto que encuentra en cada habitación del primer edificio. Cuando cambia la escenografía la historia se traslada a un show televisivo, a un típico juego de premios presentado por Richard Serra, que es símbolo de la contradicción de los propios lenguajes, del minimalismo al kitsch más excesivo.



Figuras 45, 46 y 47. Matthew Barney, *Cremaster 3*, 2002

Cremaster 4: Este cuarto capítulo fue sin embargo el primero en rodarse, de hecho aparece el mismo sátiro que Barney encarna en “Drawing Restraint 7”, su última obra antes de “The Cremaster Cycle”. La película se desarrolla en la Isla de Man a modo de Road Movie pero con atmósfera celta, mitológica y folklórica. En ella ese personaje antropomorfo y hermafrodita trata de desarrollar su propia identidad sexual encarnando un sátiro con aires de “dandy” americano, una imagen autoindefinida conscientemente que da lugar a la no justificación de nada en el personaje, no tiene por qué haber ninguna coherencia dramática en la construcción del protagonista que de nuevo es caótica, anarquista y exagerada.



Figuras 48, 49, 50 y 51. Matthew Barney, *Cremaster 4*, 1994

Cremaster 5: En esta ocasión Barney es la Diva, el Mago y el Gigante, que vive una historia de amor en el Teatro de la Ópera de Budapest. Efectivamente al artista no le interesa la caracterización o definición realista, ni siquiera coherente, de los personajes. Es una construcción puramente plástica, visual, estética, que se corresponde y vincula más a los lenguajes del arte, a los lenguajes visuales o simbólicos que a la narrativa, más coherente en todo caso, del cine, o incluso de la ópera o del teatro. Sus películas, en realidad, no cuentan historias, por mucho que tratemos de intentar explicar vagamente un argumento, sus criaturas tienen múltiples personalidades, están indefinidas y son absolutamente ambiguas. Barney crea un universo donde los personajes son visiones oníricas, que nos pueden recordar al mundo de la moda, a la publicidad o a la televisión. Son individuos sin historia, que sin embargo podrían encarnar nuestros propios deseos o fantasías. Del mismo modo que son películas sin cine, por eso conviven y necesitan las piezas que las acompañan, las esculturas los dibujos son también imprescindibles para la experiencia que Matthew Barney nos ofrece con todo el Cremaster.



Figuras 52 y 53. Matthew Barney, *Cremaster 5*, 1997



Figuras 54 y 55. Matthew Barney, *Cremaster 5*, 1997

“The Cremaster Cycle” es un todo, un todo anárquico, simbólico, indefinible, incomprensible. Construye una supuesta narración a base de imágenes simbólicas cargadas de múltiples elementos y significados pero ninguno con un orden lineal. Ni siquiera un orden lineal desordenado. Es una aportación fragmentaria al cine, a los lenguajes visuales, al arte y a su propia historia, cargada eso sí de barroquismo, de exceso de elementos, saturada y al final Total. Es una obra indescifrable y secreta casi a modo de ritual incomprensible, pero que sin duda alguna alcanza una absoluta totalidad.

Pero vamos a tener en cuenta pequeños elementos que también forman una parte importante de esa globalidad en la que se enmarca la conclusión de todo este “Cremaster”. Entre ellas el deporte es una pieza muy importante, lo veremos también de manera particular en sus primeras obras. A lo largo de toda su trayectoria, Matthew Barney, ha aplicado la autodisciplina del deporte a su creación plástica, de la misma manera que visualmente también ha sabido conjugarlo con la moda, con la imagen del programa de variedades televisivo, con un universo kitsch y cabaretero que se debate entre imágenes de diversas épocas para configurar el imaginario más contemporáneo.

Sus imágenes se configuran en un recorrido que une el deporte actual con las olimpiadas griegas, igual que su lenguaje extremo y exagerado alberga lo esencial de la tragedia clásica, el reto y el obstáculo, la imposibilidad en la propia dificultad. Una idea que sobre todo había desarrollado en sus primeras obras y que es una constante hasta hoy.

La medicina, las prótesis, los manuales de recuperación de lesiones o los manuales deportivos son otros ingredientes visuales y conceptuales que continuamente rondan la obra de Matthew Barney. Objetos, gestos, deseos, que se combinan en un complejo y rico imaginario en el que el cuerpo, especialmente el del propio artista es el auténtico y único “campo de batalla” (como lo denomina Barbara Kruger, artista de la misma generación). Es el cuerpo el protagonista de toda la obra de Barney, escenario y núcleo de todo su trabajo. Es siempre su punto de partida, desde la acción en y del cuerpo surge todo lo performativo y plástico que desarrolla en cada proyecto.

Todo lo que antes mencionábamos: deporte, moda, tragedia, mitología, medicina, prótesis, ritos, así como todos los personajes que giran entorno a él mismo son ingredientes que se suman a ese todo que gira entorno al cuerpo, al propio cuerpo. muchas veces presentado de manera hermafrodita o antropomorfo.

Sobre él recaen las acciones, muchas veces repetidas o aparentemente absurdas o exageradas como en los “Reality Shows” televisivos. Esa repetición de gestos, siempre desde una evidente obsesión por el exceso en la imagen, desde la saturación en la experiencia como espectadores, nos dirige hacia la experiencia del deseo frustrado, de la imposibilidad, de la castración.

Repercute de la misma manera en el espectador que desbordado de información y experiencia, que superado por el Cremaster que le envuelve se queda anestesiado, igual que bajo la influencia televisiva anestesia a cada uno de esos espectadores, como al resto de la sociedad en el sofá de su casa. Esa agresión, esa invasión esa superación por el todo, viene evidentemente acompañada por esa obsesión por el exceso en la imagen y en la experiencia. Exceso de elementos, de formatos, de personajes, de elementos, de lenguajes, etc. En definitiva un exceso también total.

Por otra parte y como decíamos al principio de este apartado sobre la obra de Matthew Barney, para nuestra tesis no nos interesa tanto la obra de este artista en su deriva hacia la obra de arte total, en su acercamiento a las mismas pretensiones (sin duda conseguidas e incluso superadas) de la ópera de Wagner, si no que nos quedamos con la parte más procesual de su trabajo respecto al cuerpo, al cuerpo en el arte, a su relación con lo teatral, con lo dramático. Y en este caso en particular en una relación de entrenamiento y repetición que nos evoca el entrenamiento actoral desde el cuerpo, desde la propia limitación que proponía Grotowski, y por eso lo queremos usar para ver si podemos encontrar en ese proceso de trabajo corporal, en ese entrenamiento físico, en esa resistencia que limita y a la vez provoca la creación, otro fin para esas utopías teatrales.

El primer proyecto de Barney "Drawing Restraint", como el segundo y el tercero, y la mayoría de los que pertenecen a este conjunto de obras, tienen la particularidad de someter al cuerpo a una situación extraordinaria que limita y condiciona su propia acción, y es este casos propia acción de crear. Son una lucha entre la disciplina y la falta de control sobre la energía propia, entre el esfuerzo y el límite físico que parte de sometimiento de los músculos a una resistencia.



Figuras 56 y 57. Matthew Barney, *Drawing Restraints 1-6*, 1987-1989

Grotowski¹⁰ rechaza la idea de dotar al actor de una serie de técnicas teatrales. Éste, sin embargo, debe buscar la trasgresión del yo que es imprescindible en el “acto total” del teatro. Niega, por tanto, el concepto de método que sólo conduce a estandarizar y sistematizar la investigación teatral del actor, quien, sin embargo, no debe hacer más que entregarse a un desarrollo personal y orgánico de sí mismo en una situación escénica, alcanzando así la verdad, lo real en la acción.

“Si quieren hacer algo así –gimnasia y aún acrobacia-, traten de hacerlo como una reacción espontánea relacionada con el mundo exterior, con otras gentes y con otros objetos. Algo que los estimule y contra lo que ustedes reaccionen: este es el secreto total. Los estímulos, los impulsos y las reacciones.” (Grotowski, 2009, 159).

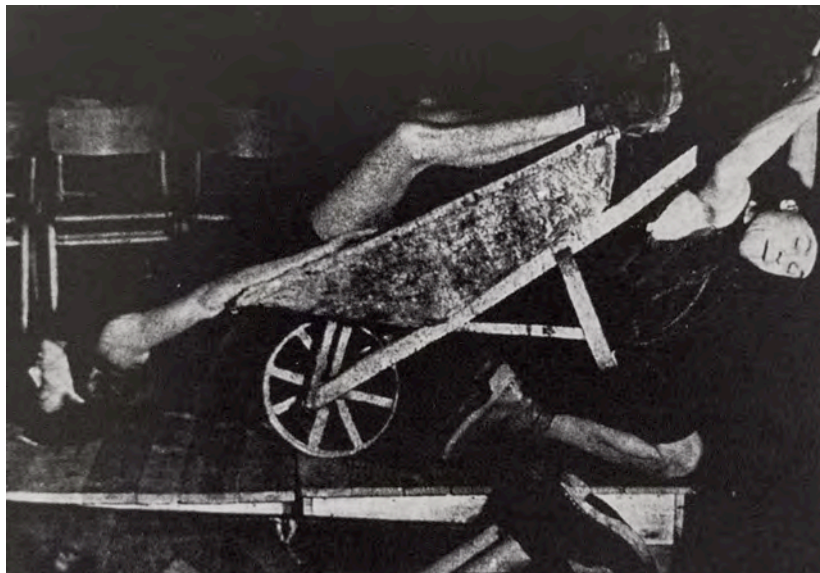


Figura 58. Jerzy Grotowski, *Acrópolis*, 1962

El trabajo de creación para vivir esa experiencia real y verdadera se concentra en el actor y su cuerpo, pues el cuerpo del actor se considera el instrumento que debe alcanzar estados físicos extremos, a los que el espectador no llega. Pero debe ser un proceso en el que el actor no adopte una actitud activa y voluntaria, que presupone un control intelectual. Grotowski habla de un “proceso no activo” o “vía negativa”. Declara por tanto que el proceso de creación del actor “no es voluntario”, sino que es un proceso en el que la provocación física de un estado hace que las cosas sucedan, una resignación del cuerpo a no tener más remedio que hacer, que vivir, lo que realmente sucede, lo que se ha impulsado desde lo físico y no desde lo mental.

¹⁰ Jerzy Grotowski, director teatral polaco (Rzeszów 1933- Pontedera 1999)

Matthew Barney en esta serie de obras trata de controlar, condicionar, limitar el cuerpo, su propio cuerpo, durante el proceso de creación, durante el desarrollo de la obra. De esa manera ésta limitación y posterior liberación repercuten y condicionan directamente las conclusiones, la obra, la imagen.

“El actor debe descubrir las resistencias y los obstáculos que le impiden llegar a una tarea creativa. Los ejercicios son un medio de sobrepasar los impedimentos personales. El actor no debe preguntarse ya: ¿cómo debo hacer esto?, sino saber lo que tiene que hacer, lo que lo obstaculiza. Tiene que adaptarse personalmente a los ejercicios para hallar una solución que elimine los obstáculos que en cada actor son distintos”. (Grotowski, 2009, 77).

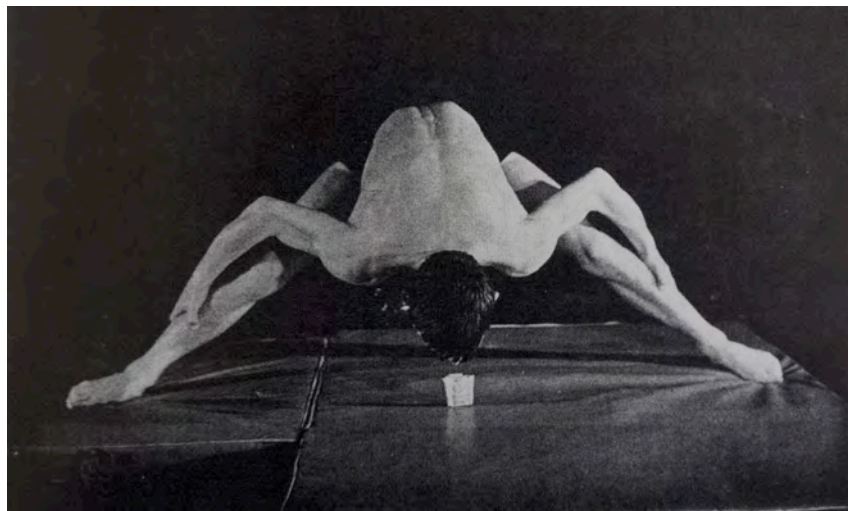


Figura 59. Jerzy Grotowski, *Acrópolis*, 1962

Figura 60. Jerzy Grotowski, Teatro Laboratorio, entrenamiento del actor, 1966

Parece que Barney rescata las técnicas de entrenamiento de Grotowski para el desarrollo de esos primeros dibujos procesuales. En ellos, es el proceso en sí mismo el que hace el fin, no se construye el fin directamente, pues el propio proceso supone tal serie de obstáculos que no permiten ningún control sobre el resultado, de nuevo irrepetible y único. Si el artista volviese a hacer ahora su “Drawing Restraint 1”, jamás el resultado sería el mismo, es una imposibilidad impuesta por la propia propuesta.



Figuras 61 y 62. Mathew Barney, *Drawing Restraints 1-6*, 1987-1989

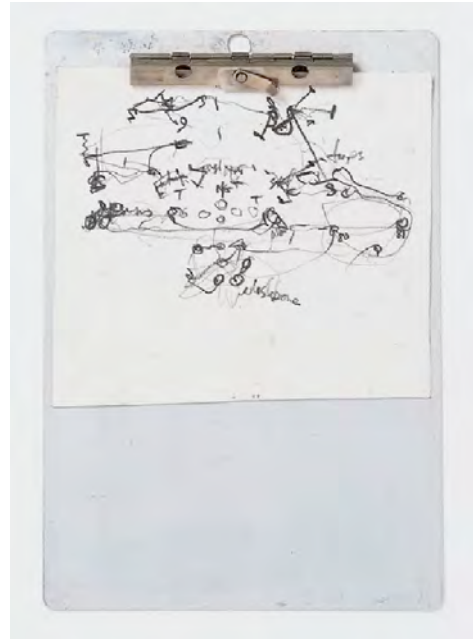
El artista en esta serie de obras crea elementos escultóricos que ofrecen una resistencia física real a su cuerpo. Estos obstáculos limitan las acciones de su propio cuerpo a la hora de moverse por el espacio y condicionan el gesto en el dibujo. Ese gesto y toda la acción performática que ha creado Barney para llevarlo a cabo, es tan anárquico, como concreto y directo, es como una piedra lanzada con un tirachinas, el artista es esa piedra que se abalanza sin un control absoluto sobre la consecuencia hacia paredes y techos.

Los elementos, absolutamente escultóricos, que introduce en estas performances, funcionan como propios obstáculos, actúan por sí mismos en una acción que recae directamente sobre el artista performer, y que provocan la propia imposibilidad libre de movimiento, de acción de gesto o de creación. Cuerdas, arneses, pasarelas, tarimas, barandillas, son los objetos responsables de lo que es ese espacio Barney va a poder hacer, o no hacer, pues son también ellos los que limitarán su movilidad.

La limitación del cuerpo en primera persona o poner a prueba hasta dónde puede llegar la movilidad de cada músculo, dan lugar a la práctica del dibujo. A través de la acción, y de su propia imposibilidad, en esa contradicción construye y crea desde sus primeras obras de la serie "Drawing Restraint". En ellas, igual que en toda su obra posterior, no se expone al público directamente, no ofrece esa relación performer-espectador durante la acción performática, sólo lo hace a través del vídeo o la fotografía. Matthew Barney emplea estrategias performáticas, que como decíamos antes podemos relacionar con los entrenamientos actorales. Pero no las exhibe en público, las utiliza para que esa acción genere la obra, es imprescindible en ella, y después combina ese y el resto de elementos en conjuntos de video-instalaciones en los que participan esa acción grabada, los dibujos que resultaron y las esculturas que en ella participaron, proponiendo así una obra que engloba y aglutina todo el proceso. Cuando el espectador se enfrenta a ella, transita por una experiencia.

Lo más importante es el punto de partida de este proyecto, que se plantea con una serie de normas que incluyen la propuesta de no realizar o modificar nada sin que algo imposibilite al propio cuerpo a llevarlo a cabo, siempre algo debe impedir o condicionar la creación y ese algo debe ser físico. Introduce así la limitación física en el dibujo, que le lleva a un juego conceptual que atraviesa todo el proyecto.

Establece una relación consecutiva de eterno retorno que comienza en la acción pasa por el dibujo y deriva en la instalación.



Figuras 63 y 64. Matthew Barney, *Drawing Restraint*, imagen que resulta de la acción, 1987-89

Subir rampas, columpiarse en un aro, tirar de cuerdas, saltar en un mini trampolín, tirar de algo muy pesado como un trineo para que se marquen las líneas del esfuerzo en un apunte, como autorretratando esa dificultad. Pone obstáculos que complican el propio proceso de creación de imágenes que se verán directamente condicionadas y dependientes en cada trazo, en su fuerza, textura, densidad, tamaño, lugar en el que se encuentra en el dibujo, etc.

Hay en esta propuesta una forma de homenaje al arte procesual de los años 70, incorporar en la acción de crear la obra un presente que la condiciona, que no es el trabajo final y que da más importancia al proceso que al resultado final. Pero sin duda lo más significativo, que además acompaña la obra de Barney desde sus inicios es su propia condición física y biológica, y el uso de ésta en el desarrollo de la obra. Lleva un entrenamiento atlético de su propio cuerpo que es el que genera el dibujo y la acción performática define su propio gesto.

Con “Drawing Restraint” Matthew Barney, casi sin querer plantea todo un proceso de creación, que incluso podría ser reproducible, siempre como proceso, pero no como resultado. Y aunque él mismo sea contrario a que se convierta en una técnica, pues dejaría de funcionar de la manera en la que conceptualmente se plantea, si podemos identificar un proceso, un marco de actuación que se repite.

"I still believe in these kinds of exercises. I'm doomed to making over determined drawings, and the only way that I can keep from doing that is to impose a restriction onto the act of drawing, in an attempt to make something which i believes is not necessary a better artwork, but more true, and with a more direct relationship with my initial impulse." (Barney, 2009, 167)¹¹

La relación establecida por el artista en la obra entre la ACCIÓN, el DIBUJO, y la INSTALACIÓN, es como plantear una SITUACIÓN, una CONDICIÓN, y una PRODUCCIÓN.¹²

La situación consiste en introducir un "Restraint". El sujeto, actor, artista, performer, se expone a un obstáculo que lo condiciona, dificulta o impide su movilidad y libertad. Es el objeto que condiciona la acción, por eso nosotros identificamos con la acción, porque es el primer paso del proceso.

La Condición es el proceso de adaptación a esa dificultad, durante éste proceso tiene lugar los gestos, nace el dibujo, el enfrentamiento con la dificultad deja un resto, una señal de la propia dificultad, en la pared, en el techo o en el suelo. En esta Condición condicionarán el proceso también los diferentes modos en los que se presenta y afronta esa resistencia, o cuales son las reacciones físicas inmediatas en ese "restraint". Se evidencia hasta qué punto esa restricción limita las acciones del sujeto y sobre todo surgen los efectos que esas limitaciones pueden tener de forma inmediata en el artista como claustrofobia, ansiedad, pánico, violencia,... y si por unos segundos aprovechase el impulso de la propia resistencia o se liberase de ella, ¿cómo sucedería la acción?, ¿Cuás sería o es el gesto?. Durante esa lucha con la dificultad se va generando ese dibujo, irreplicable desde esa acción verdadera.

¹¹ Esta cita es parte de los diálogos de un curso-taller que en 2009 Matthew Barney ofrece en la Fundación Merz en Turín. La publicación original es en Italiano: "Credo ancora in tutto questo, credo che continuerò a fare disegni prederterminati dai restraint. L'unica maniera per continuare a fare questo è imporre una restrizione e fare qualcosa che credo non sia necessariamente un'opera migliore, ma sia più vera, con una relazione più diretta con il mio ego, con i miei impulsi, e non predeterminata." (Barney, 2009, 38) – "Creo todavía en todo esto, creo que continuaré haciendo dibujos predeterminados por los Restraint. La única manera para continuar haciéndolo es imponer una restricción y hacer cualquier cosa que no creo que sea una obra mejor, pero será más verdadera, tendrá una relación más directa con mi propio ego, con mis impulsos y no estará predeterminada". Pero el artista hablaba en Inglés así que hemos tomado la cita de los apéndices de la publicación que están en inglés, entendiendo que éstas palabras serán más precisas.

¹² Durante el curso-taller en la Fundación Merz, éste es el proceso de trabajo que se proponía para ahondar en los "Restraint".

La producción, el último paso, el resultado del “restraint”, lo que deviene en Instalación. La adaptación a la dificultad ha producido un nuevo gesto, una nueva imagen.

Esas tres fases, esos tres momentos y ejes de la obra se corresponden también a dos estados, que son cruciales además en toda la obra de Mathew Barney, pues los reconocemos también en “The Cremaster Cycle” y en otras de sus obras aisladas. La acción, el dibujo, la instalación, o la situación, la condición, la producción, son también el Deseo, el Sacrificio, y el Resultado.

El deseo que es el origen, el nacimiento el punto de partida para hacer algo, para provocar algo. En la acción es imprescindible si no hay arranque, no hay inicio. El sacrificio, es la disciplina, el esfuerzo físico y mental, la repetición, el proceso para llegar a una meta. Y el resultado, que es la obra en sí misma, lo creado, lo que ha surgido de aquel deseo, y a su vez, una nueva identidad que alimenta también el deseo. Por eso se vuelve al principio, por eso se retoman las acciones, los dibujos y las instalaciones.

“I think there was a conscious attempt to create an undifferentiated form, in an undifferentiated space, as well as an interest in working with unstable materials like vaseline in order to reinforce that. These questions about sculpture, more that they were to do with creating an un-generated, o trans-generated character. When a piece exists simultaneously on a video monitor, and as an object in the space, I’m wanting the space between those things to blur, and for the difference between them to erode.” (Barney, 2009, 176) ¹³

En todo este proceso de trabajo que Barney desarrolla en los “Drawing Restraint” cada producción se convierte necesariamente en una nueva situación, irrepetible y verdadera, que conlleva una nueva conclusión igualmente irrepetible. Cada vez es un nuevo punto de partida y un nuevo resultado, se crea una especie de espiral infinita en el propio proceso que por su propia imposibilidad no pasa nunca por el mismo sitio, no repite el gesto y cada producción es y nace de una nueva realidad. Esa realidad son las instalaciones, que al final no son más que la puesta en escena de un ritual.

¹³ Igual que la cita anterior el grueso de la publicación es en italiano: “Quando un’opera esiste sia su un monitor sia nella realtà come un oggetto, il mio Desiderio è che lo spazio tra queste due entità si confonda e che la differenza si assottigli” (Barney, 2009, 48) pero queremos ser más fieles a sus palabras en su lengua original.

5.3 EN LA CUERDA FLOJA ENTRE LAS ARTES VISUALES Y LAS ARTES ESCÉNICAS: RELACIONES ENTRE ARTE, ACCIÓN Y ESPECTADOR.

“El éxito y hasta la supervivencia de las artes han llegado a depender, cada vez más, de su habilidad para vencer al teatro. No hay un lugar donde esto sea más evidente que dentro del propio teatro, donde la necesidad de vencer a lo que se ha denominado como teatro se ha hecho sentir, sobre todo, como la necesidad de establecer una relación drásticamente diferente con su audiencia.” (Fried, 2004, 188).

Es necesaria la dramatización de la obra plástica para garantizar la supervivencia del teatro ya que éste se ha acercado tanto a sus propios límites que arriesga incluso su existencia. En la necesidad de borrar las fronteras entre las artes nos encontramos con el deseo de borrar también la frontera entre el arte y la vida, esto es lo que hace necesaria la presencia activa, real y verdadera del espectador, y conlleva también la eliminación del teatro en beneficio de la existencia perpetua de lo teatral en el arte, ya que reconocemos que lo teatral se da en la experiencia del arte.

La necesidad de estar en el límite entre las artes es la de poder estar en el límite entre el arte y la vida. Y es precisamente el teatro y su autodestrucción lo que contribuye a enturbiar la distinción de las artes pues es lo irrepresentable para el propio teatro lo que se convierte en hecho teatral y dramático en el espacio del arte.

“Hay que acabar con el teatro, de una vez por todas, con comportamientos puramente estéticos. El teatro es el lugar donde las leyes del arte chocan con el azar de la vida, y de ese enfrentamiento nacen los conflictos más violentos” (Kantor, 2010, 23). Kantor combina las acciones reales y los objetos, también reales, en la construcción de sus obras que son superficies para la acción que se miden en un tiempo y en un espacio, “lo podemos llamar abstracción, lo absoluto, o la muerte” (Kantor, 2010, 23).



Figura 65. Tadeusz Kantor, *La gallina de agua*, 1967, Galería Krzyoztoloy, Cracovia

La importancia de lo real en la escena, tanto del arte como del teatro, es crucial para las propuestas contemporáneas en todas las manifestaciones del arte. Objetos y espacios reales (ya desde los Ready Mades), elementos que son reales y que construyen una nueva realidad en la escena y en el arte, para generar en su relación con el espectador también una experiencia real es crucial para toda nuestra contemporaneidad.

Es la herramienta que nos va a permitir hablar de la obra como acontecimiento, lo que va a activar críticamente al público a través de los diversos elementos, sean acciones u objetos, que deben ser puestos en diálogo y ofrecidos al espectador.¹⁴

“El objetivo de la escena no es la representación de lo real, sino ofrecer al espectador los instrumentos visuales, verbales y gestuales para que él mismo pueda comprenderlo. Lo real se convierte en objeto de conocimiento al que el espectador puede acceder por medio de las acciones e imágenes concretas, a menudo contradictorias que se le ofrecen sobre el escenario. La responsabilidad de la representación se transfiere al receptor, que debe ser capaz de visualizar para sí la realidad efectiva y concebir al mismo tiempo la realidad al mismo tiempo deseable” (Sánchez, 2007, 52).¹⁵

Las búsquedas contemporáneas están dirigidas hacia un teatro que se sitúa fuera del lenguaje, y sobre todo de la dialéctica de lo narrativo, de ahí surgen el happening y la performance. Se trata de una construcción en la que los elementos y las acciones se yuxtaponen en una relación que no tiene que ser necesariamente constructiva, especialmente respecto a una narración concreta. Se establecen así relaciones y choques, muchas veces violentos, que pueden desencadenar situaciones incontrolables y azarosas, pero verdaderas precisamente por su propia imprevisibilidad. Artaud antes y después Kantor abogaron por el azar y lo fortuito como condición indispensable, lo que sucede en cada momento único se convierte en un elemento crucial en el desarrollo y resultado de la obra.

En ese sentido el teatro para Artaud se debía construir en torno a la acción y a los elementos y objetos reales que de ella forman parte muy por encima del texto. Se trataba de reducir la distancia entre la obra y el espectador, y tratar de ver cómo la acción ejercía un efecto de crueldad en el espectador. Así la importancia de la realidad en lo que sucedía era lo más importante, una realidad provocada por la acción que

¹⁴ En cuanto a lo real en la escena querríamos destacar las propuestas del Living Theatre, creado por Julian Beck (dedicado a la pintura y al happening) y Judith Malina. Living Theatre surge y revoluciona la escena estadounidense e internacional en los años 50, y sigue siendo un referente en la actualidad. Los montajes del Living Theatre son reales, anulan la representación hasta sus últimas consecuencias, y ofrecen una verdadera realidad al espectador, siguiendo también los postulados de Artaud. Cuando el jazz interviene, no son actores que tocan, son verdaderos músicos de jazz, y eso mismo sucede si en escena hay presos y violencia, o heroinómanos y drogas. (Sánchez, 2007, 109-119)

¹⁵ En este sentido J.A. Sánchez hace alusión al Ring de boxeo montado sobre la escena para Mahagonni, por Bertolt Brecht en 1927. Este Ring, además de ser un elemento real, un objeto verdadero, y no un decorado escenográfico, funciona como símbolo, es una imagen que hace referencia a la lucha de poder, al dinero, a las clases sociales, etc. El espectador que presencia esa imagen identifica inmediatamente todos esos significados, pues visualmente se encuentra más en ese combate que en un teatro, y se transforma ese objeto real en un elemento que interviene además, conflictivamente en el montaje.

construye en cierta medida una realidad paralela, fuera de lo cotidiano, violenta y cruel, pero sin lugar a dudas verdadera.

Ese mundo paralelo en el que el arte tiene lugar es el que proporciona al espectador una realidad alternativa, pero real en todo caso, fuera de su vida cotidiana. Es la realidad que lo desestabiliza, que le hace enfrentarse consigo mismo y con su verdadera reacción y acción.

“La cuestión de la verosimilitud es trasladada a un segundo término, lo importante ya no es la efectividad de los medios escénicos para la reproducción de una realidad (dramática), sino la realidad de la acción escénica misma y su “fuerza comunicativa”. En términos de Artaud, “el teatro debe ofrecernos ese mundo efímero, pero verdadero, ese mundo paralelo al real.” Evidentemente el criterio de verdad ya no se identifica con el de realidad. Pero ello no implica una renuncia a lo real, ya que la construcción de ese mundo “paralelo” tiene como objetivo proporcionar al espectador una vía alternativa a la de su vida cotidiana en la que descubrir lo real que se oculta o que é mismo se ha esforzado en ocultar mediante la construcción de una ilusión de realidad inmóvil y opaca. Si el objetivo de Brecht era romper la ilusión transferida del sistema económico y político al espectacular, el de Artaud fue más bien romper la ilusión instalada en el individuo espectador, creada por acumulación de compromisos, inhibiciones, frustraciones, expectativas prestadas y valores aprendidos. A Brecht le interesaba evitar la identificación para garantizar la comprensión literal del relato; Artaud pretendía ir más allá: despreciando una recepción compasiva, aspiraba a una recepción intelectual de la que no estuvieran excluidos los sentidos, más bien en la que tuviera una función protagonista el ser corporal en su integridad.” (Sánchez, 2007, 105).

Esta función protagonista es la que vamos a encontrar poco a poco en las artes visuales por encima de las artes escénicas hasta poder decir que el antagonista del espectador es la obra en sí misma.

A lo largo del último siglo hasta hoy esos intentos de verdad y realidad han sido prácticamente lo que ha movido las más importantes y transgresoras propuestas teatrales, especialmente la verdad de la experiencia real del espectador. El espectador se convierte en el sujeto y el objeto del discurso estético y conceptual y las estrategias que llevan al teatro hacia estos objetivos se centran, como decíamos antes, en las acciones, los espacios, y los elementos reales.

La huida de los espacios convencionales, para ocupar teatral o plásticamente naves, galerías, espacios industriales, la calle, o las casas, el uso de elementos y objetos no escenográficos (en el sentido del decorado construido) sino reales, y de la

acción real y no preconcebida dramáticamente de todos los participantes en el hecho teatral, actores, espectadores e incluso animales¹⁶ han sido el camino para llegar a esa verdad paralela y a ese espectador protagonista.

Caminando hacia estos objetivos todas las ideas de Artaud en cuanto a la obra como fiesta, encuentro o acontecimiento han sido también las impulsoras de muchas propuestas. En el ámbito de las nuevas prácticas escénicas y del happening la idea de creación colectiva es muy importante, no sólo la participación individual de cada espectador, sino la creación colectiva en comunión con la audiencia. De esta manera se plantea un grupo social como creador y así mismo los intercambios de roles actores-espectadores.

Volviendo a la *Estética de lo performativo* de Erika Fischer-Lichte, podemos encontrar numerosos ejemplos y diferentes acercamientos a ese límite de la puesta en escena y de su relación con el espectador, artistas visuales y creadores teatrales que con muy diversas estrategias pretenden y provocan ese intercambio de roles entre los actores y los espectadores. Exhibe los confines de la propia performatividad a través de las propuestas contemporáneas, así como los encuentros y las contradicciones entre el objeto escénico y lo narrativo en la performance, o la acción como obra en sí misma.

Todos ellos conceptos que estiran y dilatan los límites para que cada vez sea más difícil establecer fronteras separadoras, y sin embargo que facilitan el tratar los lugares de encuentro entre el objeto artístico, la imagen y la acción; entre el acto performativo, el acontecimiento, y la obra de arte.

Sin embargo en el campo de actuación más específico de las artes escénicas y del teatro, muchos de los intentos de otorgar ese protagonismo al espectador han encontrado su propia limitación. “La *liberación* de los espectadores y su conversión en

¹⁶ Caballos, un asno, un mono, dos cabras muertas y conejos participaban en la “Oresteia” puesta en escena por Societas Raffaello Sanzio en 1995. Claudia y Romeo Castellucci (León de Oro en la Bienal de Venecia de Teatro 2013) definen un teatro de encuentro en un cuerpo a cuerpo con el espectador en el que lo incontrolado y lo azaroso deben estar presentes en todo momento, por eso es habitual en sus montajes la presencia de animales que nunca sabes como van a reaccionar y que contribuyen a la conmoción del espectador. No se sabe como va a reaccionar el animal que va a ser un factor más de imprevisión en la escena, plantea la confrontación animal-actor incluso como una amenaza para la representación tanto por lo incontrolable de sus actos, como por la imposibilidad de transformarse en otra cosa, es real y es lo que es, un caballo es un caballo. En esa línea irán también las propuestas de Kounellis, sólo que va un poco más allá al suprimir al actor y establecer esa misma confrontación entre el animal y el espectador.

cosujetos tuvo como resultado en algunas ocasiones que los espectadores liberados dominaran a los performers y se volvieran contra ellos de forma violenta”. (Fischer-Lichte, 2011, 85).¹⁷ Este tipo de sucesos reconvierten de nuevo la función del espectador, se evidencian los dilemas de las reglas de juego entre actores y espectadores, y al final el espectador vuelve a observar, tal vez no desde una grada, o una butaca, quizás desde el centro de la acción que sucede a su alrededor, quizás en movimiento al interno de todo el espacio escénico, pero su acción ha vuelto a encontrar sus límites.

El actor, el performer, propone un tiempo, que aunque a veces ha sido muy extenso, siempre es limitado, y siempre el que elige ese límite es el propio performer. Un espectador que quisiese desafiar ese tiempo al final perdería. En “The Artist is Present” se pretendía un cuerpo a cuerpo con el espectador, una comunión, un encuentro físico, emocional, visual, estético, de tu a tu y en igualdad de condiciones. Sin embargo al final, cada espectador disponía exclusivamente de 15 minutos tras los cuales era invitado a abandonar su asiento.

Si está claro que muchas de las acciones en arte y teatro contemporáneos pretenden que el espectador sea actor, que su presencia sea activa, que participe en la acción. Además queremos que la relación entre la obra y el espectador sea fiel a Artaud y a su crueldad, que el individuo que se enfrenta o que presencia la obra viva una transformación, que esa transformación sea inevitable y por tanto violenta, pero que también sea un espectador libre que vive una experiencia real y verdadera.

Tras haber encontrado en este sentido algunos de los intentos fallidos en el teatro contemporáneo, o incluso de la performance, vamos a tratar de ver si en la imagen podemos encontrar ese lenguaje libre, otra relación dramática, y ese teatro utópico

Bourriaud en su *Estética relacional* concibe el arte como un encuentro, un encuentro que reúne arte y espectador a través de las micro-utopías de lo cotidiano, y

¹⁷ Fue así por ejemplo el caso de Schechner y su *Gerformance Group* a finales de los 60 y principios de los 70. Pretendían de la obra un acontecimiento social en el que actores y espectadores se involucraran en la performance como iguales, eso llevó en ocasiones a comportamientos violentos por el público que derivaron en agresiones a los actores. Tras estos sucesos, cuando la acción de espectador no era la deseada por la propuesta los actores detenían la performance dándole al público la opción de continuar o no según su comportamiento. Esto quiere decir que al final la dramaturgia condiciona la acción incluso del espectador.

por tanto de lo real, llevadas a cabo a través de estrategias miméticas que crean un vínculo inseparable entre la obra y el espectador.

Podemos de nuevo pensar en la combinación de cuerpo y lenguajes desde cualquier manifestación artística. Ya que ésta no tiene por qué enmarcarse en un espacio concreto y mucho menos particularmente escénico, lo hemos visto en cómo el propio teatro trata de huir de sí mismo y por cómo se expanden sus márgenes de actuación. También debemos tener en cuenta que podemos vivir la experiencia teatral en muchos otros terrenos que no son los habituales del teatro, tanto desde el happening o la performance, como en la vivencia de un espacio, o en la relación con una imagen, que no es más que una forma de lenguaje.

Lo teatral, el hecho dramático esta presente en la obra de arte, es una realidad en el Arte, en la Vida y en la Experiencia Estética. Teniendo en cuenta esto, queremos llegar a un espectador que en su relación y participación en la obra pase a ser el protagonista de ese hecho dramático, y que la propia obra sea la antagonista de esa situación al mismo tiempo teatral y real.

Para ello debemos situar también la utopía teatral en el terreno de las artes visuales, ya que como afirma Robert Filliou, miembro de Fluxus,¹⁸ “el arte ofrece un “derecho de asilo” inmediato a todas las prácticas que se apartan de la norma, que no encuentran su lugar en su lecho natural”.

Pensaremos en gestos que no respeten el tiempo de la narración para aumentar su dramatismo y sobre todo para ponerlo en manos del espectador. El gesto se va a convertir en lo real de una narración que no se produce nunca con anterioridad al presente de la obra, una realidad paralela que se instala en el propio espacio de la obra, ahí se paraliza, en su propia contradicción, en una contradicción que sólo el espectador desde su propia realidad podrá resolver.

¹⁸ Fluxus es sin duda uno de los movimientos más importantes a tener en cuenta en este debate sobre la expansión de los límites de las artes. Puede ser el segundo gran movimiento dadaísta, que tiene lugar entre los 60 y los 70 y que aúna música, artes visuales, literatura, teatro, sonido, imagen, palabra, acción. Una propuesta tal vez Wagneriana en ese aunar las artes pero mucho más cercana al minimalismo propio de finales del siglo XX. Una idea de aunar las artes despojándose de lo que sobra y quedándonos sólo con lo esencial. Fluxus hace dramaturgias de sus acciones y propuestas, nos dejan sus “partituras”, muchas de ellas publicadas on line por la Universidad de Castilla La Mancha (UCLM, (n.d.) [enlace electrónico](#)) Una dramaturgia a modo de texto teatral contemporáneo para que otros artistas las reinterpreten versionen o vuelvan a hacer, como cuando Marina Abramovich realiza su proyecto “7 easy pieces”.

La narración que se niega es la que describe, la que reproduce un argumento estable, en la que se plantea la introducción, el nudo y el desenlace. Pero desde que se niega el texto, que es el que nos condena a la repetición, desde que no hay en la imagen una dramaturgia escrita, sino que el drama sucede en la verdad de cada relación entre la obra y el espectador, no se puede contar ya con la idea de narración, de principio y de fin; sólo podemos contar con un eterno presente.¹⁹

Nuestro análisis nos lleva a afirmar que las imágenes nos ofrecen una información no lineal, y por lo tanto no narrativa. Sus elementos son signos, gestos poco interpretables porque no son explicativos ni sucesivos, o porque la narración sólo pertenece al propio espacio de la obra, niega su propio significado para esperar que sea el espectador el que la reconstruya.

¹⁹ “Un arte que hoy quiera decirnos algo ha de obedecer a la hora presente” (Gadamer, 1996 (a), 245)

**ENCUENTROS EN EL LÍMITE ENTRE EL ARTE Y EL TEATRO:
LA INSTALACIÓN COMO ESPACIO DRAMÁTICO**

**6. EL ESPECTADOR, SU ESPACIO
Y SU TIEMPO**

6. El espectador, su tiempo y su espacio.

En este capítulo tomaremos como punto de partida las imágenes que evocan la puesta en escena, el espectador será actor y autor de su propio drama, envuelto en un conjunto estratificado de elementos que componen un lenguaje físico. Un lenguaje construido a partir de significados no unívocos que se distancian y se vuelven a unir evitando forzar una interpretación única, pretendiendo dar lugar a la experiencia real, a la vida. Es la búsqueda de una comunicación sensorial basada en el espacio y en el gesto.

En esos lugares el espectador al enfrentarse a la obra ha de enfrentarse al espejo de sus propias obsesiones, su primitivismo, su animalidad, sus miedos, su propio sentido de la vida y de las cosas, permaneciendo en un plano que no es convencional o ilusorio sino interior, personal y real. Siendo él el único protagonista y actor de su propia experiencia, en un lugar ofrecido por la obra de arte y durante un tiempo que es sólo suyo.

“La incorporación del cuerpo, del recorrido y de la experiencia física, sensorial y psicológica plantea diversos problemas de valoración e interpretación de la nueva relación presentativa o representativa del usuario/espectador con el conjunto de artilugios, instrumentos o estructuras, cuando no olores, sonidos u obstáculos que el artista dispone en la obra de arte. La misma apelación al recorrido indica ya una representación temporal o, si se quiere, una incorporación del tiempo y el movimiento experimentados al proceso de construcción del sentido de la obra. La inclusión de nuevas formas espacio/ temporales del sentir, del recorrer o del percibir en el mundo del arte supone la incorporación de nuevos modos de representar y, a la vez, la saturación del propio mecanismo representativo, o su distorsión al servicio de un discurrir alegórico sólo vehiculado a través del trabajo, de la intervención del usuario”. (Larrañaga, 2001, 36).

Esa temporalidad que el espectador hace suya, y un espacio del que también se apropia hacen que su acción en la obra trace un hecho dramático. Recordemos las características del teatro que veíamos en el segundo capítulo de esta tesis. Para Derrida un teatro moderno que quisiese ser fiel al teatro de la crueldad: debe ser sagrado; no puede privilegiar el habla; debe buscar la totalidad; debe ser construido por el espectador; debe ser un acto político, y debe sólo existir en el acto y en el tiempo presentes.

Iremos encontrando ahora ese teatro sin dramaturgias definidas, total, activo y verdadero en la acción del espectador en esos espacios que el arte nos ofrece en el terreno de la instalación, en el que el tiempo no lo dirige el autor, el actor o el artista de una performance, sino del que el espectador es el único dueño.

En definitiva vamos a encontrar un teatro sin actores, donde la acción y el hecho dramático es cosa del espectador en la imagen del arte que se configura en un espacio: en la instalación.

“Nos hace falta entonces otro teatro, un teatro sin espectadores: no un teatro ante unos asientos vacíos, sino un teatro en el que la relación óptica pasiva implicada por la palabra misma esté sometida a otra relación, aquella implicada por otra palabra, la palabra que designa lo que se produce en el escenario, el *drama*. Drama quiere decir acción. El teatro es el lugar en el que una acción es llevada a su realización por unos cuerpos en movimiento frente a otros cuerpos vivientes que se movilizarán. Estos últimos pueden haber renunciado a su poder. Pero este poder es retomado, reactivado en la performance de los primeros, en la inteligencia que construye dicha performance, en la energía que ella produce. Hay que construir un teatro nuevo a partir de ese poder activo, o más bien un teatro devuelto a su virtud original, a su esencia verdadera, que los espectáculos que se revisten de ese nombre sólo ofrecen en una versión degenerada. Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de quedar seducidos por las imágenes, en el que se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos.” (Rancière, 2010, 11).

El teatro se desarrolla plásticamente en un espacio y un tiempo determinados, articulado en un espacio durante un tiempo. Esto anula la libertad del espectador el espectador autónomo que decide su propio tiempo y su propia acción en la obra. Sin embargo en las artes visuales y especialmente sí encontraremos esa relación estrecha e inmediata entre la obra y el espectador que es quien ocupa un espacio durante el tiempo que él mismo decide.

Tendremos en cuenta que “el artista moderno tiene que inventar él mismo la sucesión de posturas y gestos que le permitan producir. El ritmo según el que un artista ejecuta esos gestos depende de su decisión propia, así como su campo de aplicación y la distribución de los productos de su trabajo.” (Bourriaud, 2009, 11)

Como anunciábamos en la introducción de este trabajo, afirmamos que la obra de arte se configura a través de dos elementos fundamentales: gesto y pensamiento. El gesto es lo que le otorga su forma en el espacio, es la materialización del arte, la imagen en su sentido más amplio, en su totalidad. Es su forma de imagen la que contiene el estímulo que desencadena la obra, el gesto que dará lugar al pensamiento. El gesto instalado en el espacio conforma la imagen, el pensamiento que tiene lugar en el momento de la obra pertenece también e inevitablemente al espectador.

Meyerhold, a quien nos referimos con más detenimiento en el primer capítulo, hablaba de “Instalación” en relación con la escenografía fragmentada. “Me gustaría hacer puestas en escena siempre más lentas, cada vez más reservadas” (Meyerhold, 1982, 136). Cuando esa propuesta de deceleración aumenta hasta su total detención, sólo puede ser el espectador el que decide sobre su propio tiempo con absoluta libertad sobre la “él” (sujeto y tiempo) en la obra de arte.

Lo define Eugenio Trías en el ensayo *El Criterio Estético* cuando dice:

“Quiero referirme a otra suerte de explosiva “fusión atómica” que en el hecho artístico se produce; me refiero a la inesperada conjunción del conocimiento, con su movilización de potencias intelectuales, y la sensibilidad. Lo sensible y lo inteligible, para decirlo en forma clásica y tradicional, celebran en la obra de arte unos inesperados esponsales: bodas químicas entre el intelecto y el sensorio. De manera que en la obra de arte no hay comprensión y conocimiento que se “abstraiga” de su remisión radical e intrínseca a su implantación en el orden sensible.

La obra de arte entra por los ojos o por los oídos; por las ventanas principales de nuestra sensibilidad. Pero ese carácter sensible no es el obstáculo para promover una remoción de naturaleza intelectual. Ésta, sin su arraigo en lo sensible no se produce.

En la obra de arte se da una compenetración de la sensibilidad con la inteligencia, o una unión de sensación e idea que no tiene lugar en otros ámbitos de la cultura. También en este punto el empirismo de la estética es, por pura atencencia al objeto que examina, particularmente radical. Mucho más radical, en todo caso, que el empirismo que se postula, desde determinadas doctrinas epistemológicas, en relación a las teorías científicas.” (Eugenio Trías en VVAA, 2001, 25).

Ese ámbito sensible e intelectual es el terreno limítrofe de la experiencia que comparten artista y espectador en la obra de arte. Es el que transforma la vivencia de cada uno, es el que es cruel precisamente en esa transformación, y es el que iguala los procesos de creación y de recepción en una única y misma tarea “activa”.

El espectador es entonces, en cierto modo el protagonista de la obra, el actor que dentro de un espacio, durante el tiempo que el decida vive de forma real y verdadera el momento en el que la obra de arte tiene lugar. Es el quien pone su sensibilidad e inteligencia en la obra. Y esto sucede no sólo porque el autor, artista, haya tenido la intención de hacerle protagonista, o al menos no es ese su objetivo, ya que el artista en su proceso de creación no tiene por qué verse obligado a pensar en el espectador. Un autor-creador no debe dirigir el tiempo.

Recordemos lo que Derrida afirma sobre ese autor-creador que trata de dirigir el tiempo y que por tanto sería fiel a una escena teológica, es decir la que está dominada por la palabra, la que no se desvincula del texto: “un autor-creador que, ausente y desde lejos, armado con un texto, vigila, reúne y dirige el tiempo o el sentido de la representación” (Derrida, 1989, 322). Este autor-creador que domina la escena desde el texto y que condiciona el tiempo imposibilita el verdadera escena, la libra, la que no se repite, la cruel.

Sin embargo el espectador que es actor, que se posiciona en el centro de la escena y que decide su tiempo, sí puede buscar y encontrar su espacio dentro de la obra, puede reivindicar y exigir su tiempo de acción en ella, ser partícipe directo de ella, formar parte del discurso creativo, establecer su propio diálogo con la obra en un acto propio, que además es íntimo y personal, igual que antes lo fue el proceso artístico del creador.

“¿Cómo adoptar una actitud de “contemplación” ante propuestas estéticas que llevan la desacralización¹ del arte al límite, como es el caso del urinario de Duchamp? Ante el Ready-made sólo cabe *la interpretación*, la recepción interpretativa, o el mero rechazo como signo de impotencia. Pero nunca la “contemplación” y sólo de un modo muy matizado el deleite visual, el goce estético. Lo más importante no es la quiebra de la antigua concepción idealista de la recepción artística, sino que *la desacralización del arte establece una relación de igual a igual entre artista (productor) y espectador (receptor)*.

Además, y esto es algo que cualquiera de nosotros puede hoy experimentar, la reproducción técnica de las obras pasa por encima del carácter antiguamente *intocable* del

¹ En este párrafo la idea de sacralidad tiene que ver con la adoración de la obra única, la obra como objeto artístico irreplicable en sí mismo.

objeto. Éste es *distorsionado, fragmentado, alterado* (en su escala, cromatismo, o en cualquier otro aspecto), en virtud de las necesidades del medio o vehículo de reproducción.

Todo esto marca, desde el punto de vista del objeto artístico, una línea de independización de la imagen, del concepto, respecto al soporte sensible, que se concreta en una tendencia a la desmaterialización del arte, al hincapié en su dimensión conceptual, particularmente operativa desde los años sesenta del siglo XX hasta hoy.

Y, desde el punto de vista del público, de los receptores de las propuestas artísticas, conlleva una actitud frente a las obras de arte en la que la antigua reverencialidad pasiva frente a “la obra” (pretendidamente “eterna” e “inmutable”) es sustituida por una actitud activa, e incluso vindicativa, por parte del público, del *nuevo espectador*.” (Jiménez, 2002, 227).

El espectador, sensible, es egoísta, quiere hacer suya la obra, absorber, comprender, reconstruir su propia obra a través de su vivencia, de su sensación real en ella. Quiere ocupar su espacio, decidir su tiempo, elegir de que manera la hace suya formando parte de la obra.

Hoy podemos creer en un espectador que ya ha sido provocado para llegar a formar parte de la obra. Ya hace casi un siglo que dadaístas y futuristas plantearon de forma intencionada esa provocación al espectador, queriendo ofrecerle la posibilidad consciente de participar de forma activa en la obra. Ahora ése ofrecimiento se ha convertido en exigencia. Una responsabilidad que es aceptada y asumida, hasta convertirse en la voluntad del espectador, que ya de forma autónoma quiere formar parte de los procesos creativos y así de la conclusión de la obra de arte. Contamos con un espectador sensible e inteligente que se deja llevar, que se deja envolver por la obra, que interacciona con ella, que siente, que piensa, que experimenta, que vive.

“Exigencia que se convierte, ante todo, en la necesidad de una especie de actitud de “rescate”: de capacidad de discernimiento, de *juicio estético*, en su sentido más profundo, para vivificar el núcleo constitutivo de toda experiencia estética: la posibilidad de romper el decurso espacio-temporal cotidiano. O, en otros términos, *rescate del tiempo de plenitud* en el tiempo vertiginoso y cambiante de nuestras vidas, más allá de la imposible “serenidad” o “quietud”, de la contemplación ensimismada.

Ahí se sitúa la fuerza, la potencia enriquecedora, de las artes: en su capacidad para dar configuración sensible y mental a los espacios más densos de la experiencia, de la vida y de la muerte, para forjar *imágenes de plenitud y contra-plenitud humanas*.

El nuevo espectador ha de asumir que no basta, sin más, con abandonarse a la serena quietud de un acto contemplativo. Que pisa, bien al contrario, un territorio difícil, quebradizo. Pues, como escribiera Rainer María Rilke, en la Primera de sus *Elegías de Duino*, “lo bello”, o cualquier otro nombre que le demos a la cifra, al signo, del momento estético en su sentido

más profundo, “lo bello no es nada / más que el comienzo de lo terrible, que todavía apenas soportamos”. (Jiménez, 2002, 231)

Para establecer estas relaciones entre la obra de arte y el espectador podría bastar una imagen. Pero es en lo que ya hemos definido como “Instalación” donde el espacio cobra una importancia estética y conceptual decisiva, el lugar para esa *experiencia densa y cruel*. Obras de arte compuestas por una serie de elementos distribuidos en un espacio en el que es el espectador el que decide entrar o quedarse fuera, el que decide el tiempo que forma parte de la escenografía creada, el que actúa en la obra. Cuando hablamos de instalaciones como técnica artística hablamos de la concepción de un espacio en su totalidad. Un todo que es parte integral de la obra artística y todo lo que participe en el interior o en el exterior de ésta es importante plástica, estética y conceptualmente.

Sobre todo desde finales de los años 60 y durante toda la década de los 70 los más importantes movimientos artísticos utilizan la instalación como formato artístico. De muy diferentes maneras y con claras diferencias sobre todo entre EEUU y Europa, movimientos como el Process Art, Antiform, Arte Povera, e incluso el Arte Conceptual, dirigen sus intereses plásticos hacia los *procesos*. Una forma de obra que se propone incompleta hasta que empiece a formar parte de ella el espectador. Para ello formalmente buscan situaciones abiertas, mutables y/o aleatorias, la *opera aperta*, que en definitiva, ya desde la modernidad, no nos abandona. Ahondan material y reflexivamente sobre el espacio en una búsqueda de desmaterialización de la escultura, entendida ésta como cuerpo impenetrable, volumen cerrado y estable, así como una nueva lucha contra la *representación*, a favor de la *presentación* de la experiencia estética. Hay una tendencia general a la superación del objeto como fin y el objeto artístico se centrará en el propio proceso de hacer, de modificar el espacio y establecer sus relaciones con quien lo penetra.

La obra se identifica como el episodio de un proceso potencialmente ilimitado, donde la libre manipulación y experimentación de la materia y de sus posibilidades de interacción, inestabilidad, o mutabilidad conformarán y tendrán lugar en un espacio descentralizado. Se imposibilita así reducir el resultado plástico a una lectura única y coherente, el objeto pasa a ser algo no definido, provisional, con el objetivo de favorecer la disociación, la dispersión en la percepción, e indeterminado, para que sea el espectador el responsable de la reconstrucción de la idea o de la sensación.

Hablamos ya de espacialidad policéntrica a la que las propuestas minimalistas otorgaron una crucial importancia frente al centralismo de la obra escultórica hasta entonces. Consideraremos entonces un espacio articulado sin un punto de vista fijo y estable, y, por tanto, agresivo para el espectador. Este policentrismo hace que todo lo que se incluye en el interior del espacio de la obra sea partícipe de ella, se transforma en algo invasivo para el propio espectador, pues se ven atacadas ya tanto su intimidad como su autonomía desde el momento en el que se requiere su participación en la obra.

“El espacio no es un lugar donde se ponen objetos sino la posibilidad misma de que existan. Entendido de esta forma el espacio se configura como “lugar de acontecimientos”. Se trata de lugares del tiempo y de la vida.” (*Hacia una estética de las nuevas tecnologías*, José Luis Molinuevo en VVAA, 2001, 73).

Pero esa invasión a la intimidad de quien se introduce en la obra de arte se plantea en una relación de tú a tú, es decir, las obras adquieren en este diálogo con el espectador la medida de lo humano, de la vida, crean una realidad en la que el arte “sucede”. La crueldad o la agresividad no viene dada por una desmesura en cuanto a la proporción, si no por un ataque a la verdadera experiencia, a la realidad de quien lo enfrenta y en la medida de la más honesta experiencia. Se establecen relaciones recíprocas entre arte y espacio, entre espacio y espectador, entre el espectador y el tiempo, entre tiempo y arte.

6.1 LA INSTALACIÓN: ESPACIO DRAMÁTICO DE TRÁNSITO.

Las obras con una intencionalidad concreta, orgánica o estructural respecto al espacio real cobran cada vez más importancia en el arte actual. A través de las experiencias Neo-Dadaístas, Minimalistas, el Land-Art, el Arte Povera, el Arte Conceptual, el Body Art, etc., hasta poder decir que hoy es algo intrínseco a cualquier forma de arte, o que toda forma de arte, de una manera u otra tiene que ver con esto, participa consciente e intencionadamente de esa relación con el espacio.

En el momento que se plantea esa relación espacial con el hecho artístico, podemos pensar de nuevo en el hecho teatral, pues puede enseguida evocarnos el espacio escénico. Y efectivamente se evoca y se evidencia, en cuanto a que se convertirá en un espacio en el

que, tras ser establecido de manera estética (gesto y pensamiento), sucederá algo. Ese “algo” es “dramático”, es una acción, esa acción es teatro.

Aunque ya en este momento de nuestra investigación nos vamos a seguir centrando en nuestra realidad postmoderna del teatro y del arte. Vamos a mencionar dos ejemplos que creemos que no podemos dejar fuera de este trabajo. Nos adentran de nuevo en los precedentes plásticos y conceptuales de la Instalación, pero consideramos que aún hoy laten en cualquiera de las experiencias estéticas nuevas que queramos enfrentar.

En la búsqueda de esos planteamientos consciente e intencionados en cuanto a una relación explícita con el espacio, debemos tener en cuenta el manifiesto de la escultura futurista de Boccioni en 1912, donde se plantea, aunque todavía en teoría, una escultura que no puede y no debe mantenerse como objeto de las miradas. Entre las conclusiones de este manifiesto encontramos la siguiente: “Que sólo puede haber renovación a través de la *escultura de ambiente*, ya que con ella la plástica se desarrollará, prolongándose para modelarlo. Por tanto desde hoy también la creta podrá *modelar la atmósfera* que circunda las cosas.” (Boccioni en VVAA, 1990, 482), y es así como entra en juego el espacio que rodea las cosas, el objeto artístico va a ser tan importante como el lugar que ocupa. Y aunque no incluyamos aquí las obras de Boccioni pues no responden a ese planteamiento espacial y dramático que buscamos, sí necesitamos que sus manifiestos se consideren en toda su relevancia para el pensamiento de sus contemporáneos, para la transformación del arte y porque sus teorías sobre los nuevos conceptos de espacio serán fundamentales en la idea de arte en proceso ya que igualmente para los futuristas la producción será secundaria si no piensan en la vida si no en el arte, si no se consideran el espacio y el tiempo como elementos propios de la obra, si no se combinan las formas y los lenguajes.

“No puede haber ninguna renovación si el arte no renueva su esencia, es decir, la visión y la concepción de la línea y de las masas que forman el arabesco. No es suficiente con reproducir los aspectos exteriores a la vida contemporánea para que el arte sea la expresión del propio tiempo. (...) Podemos afirmar que en la escultura el artista no debe retroceder ante ningún miedo con tal de una *realidad*. Ningún miedo es más estúpido que el que nos hace salir del arte que ejercitamos. No hay pintura, ni escultura, ni música, ni poesía, ¡existe sólo la creación!” (*Manifiesto técnico de la escultura futurista* en VVAA, 1990, 480-481).

Necesitamos también hacer referencia a otros ejemplos fundamentales de principios del siglo pasado: son “El ambiente Proun” de El Lissitskij y el “Merzbau” del Dadaísta Kurt Schwitters. En cuanto a la idea de espacio plástico que se escapa de los límites del cuadro hemos señalado el “Cuadrado Negro sobre Blanco” de Malévich colocado sobre el ángulo

que forman dos paredes como la revelación de ese nuevo espacio posible (1915). Sin embargo resaltamos la obra de El Lissitskij “El ambiente Proun” de 1923, porque es precisamente la que puede considerarse, o así al menos lo hacen muchos historiadores del arte, como una de las primeras instalaciones.

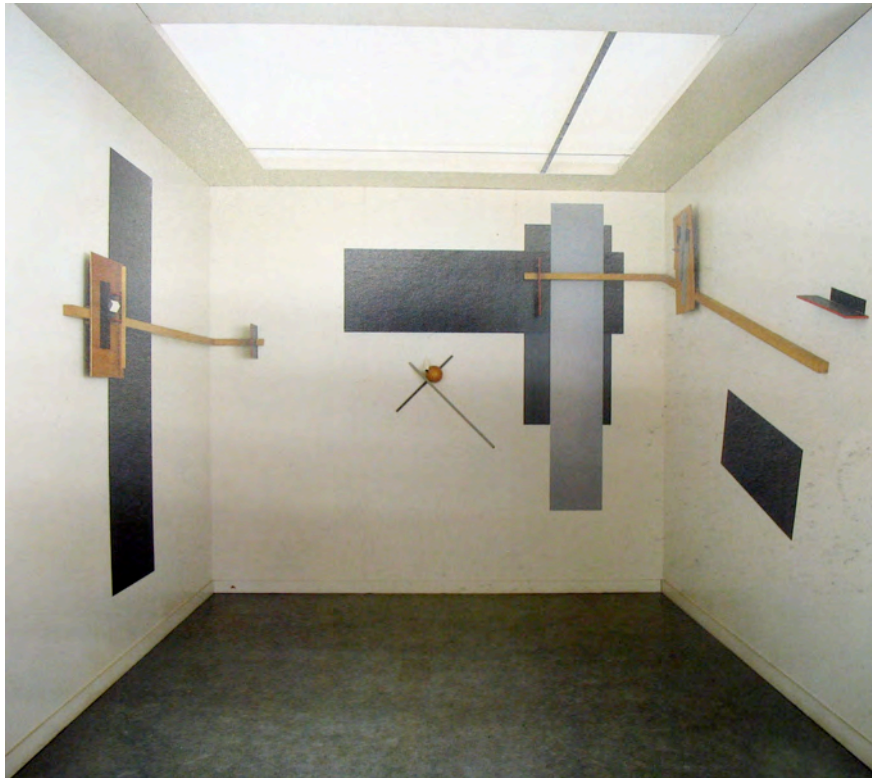


Figura 66. El Lissitskij, *El ambiente Proun*, 1923

Es la creación de un espacio expositivo integral mediante la unión de elementos arquitectónicos, pictóricos y escultóricos.

Un *work in progress* que parte también en 1923 y dura diez años es el “Merzbau” de Schiwwitters. Durante ese periodo de tiempo crea una estructura plástica ambiental mediante la acumulación de objetos y la sedimentación progresiva de elementos de su vida cotidiana, formaliza así en su propio estudio una particular autobiografía, la documentación de lo vivido, la materia de su propio proceso creativo.

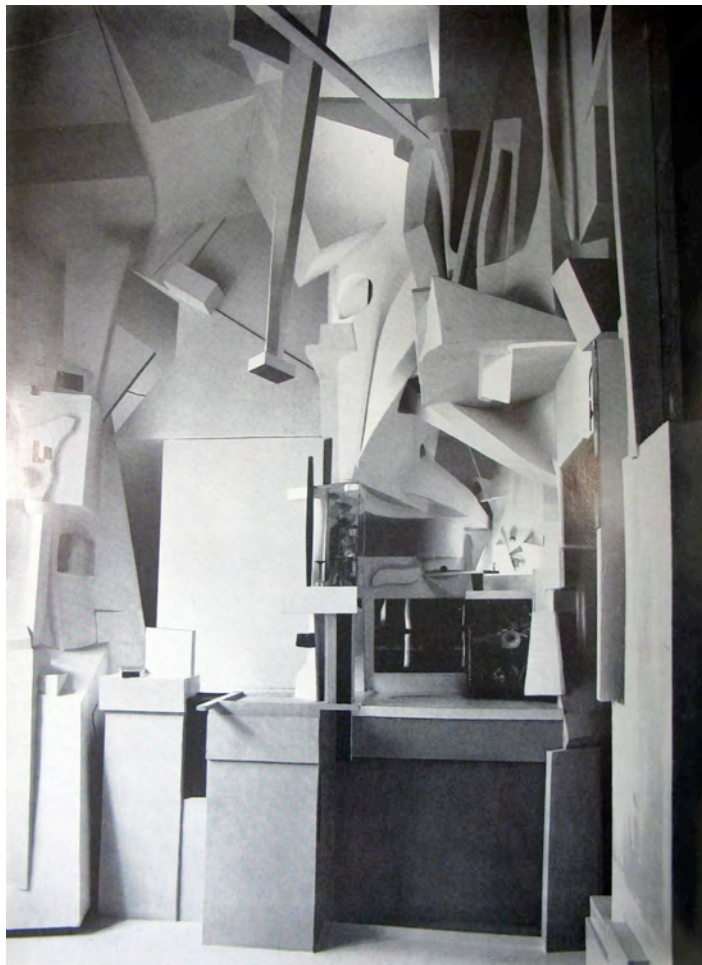
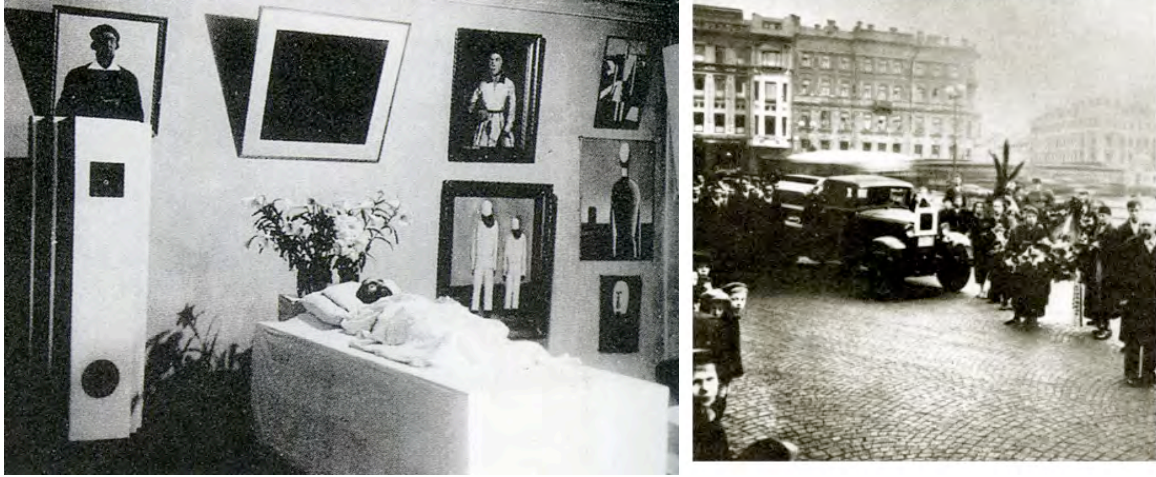


Figura 67. Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1923-33

La idea de plantear el propio proceso de trabajo como gesto en sí mismo artístico, como configuración de la obra en el espacio; exponer la vida y el pensamiento a través de la experiencia subjetiva y personal; la acumulación; la fragmentación; la investigación abierta; son todos elementos que veremos repetidos en los ejemplos que vamos a poner. Estos elementos de la vida cotidiana con los que empezar a configurar un espacio estético-artístico se van a ir convirtiendo en la cotidianidad del arte de nuestros días, especialmente en cuanto al sentido que tiene el ofrecimiento de ese espacio, de esa vida, a la experiencia, a la vida del espectador.

Y la muerte, la muerte misma de la pintura, de la representación del teatro. La muerte que es el terreno prohibido de propuestas teatrales y performances que buscan lo real en sus prácticas, por su presentación sin representación sería un suicidio. En esa intersección aparece de nuevo el “Cuadrado negro sobre fondo blanco”. Su propia negación pictórica se abrió camino en la instalación, como vimos en el primera capítulo y se hizo también en la performance cuando presidía la presencia muerta de Malévich.



Figuras 68 y 69. Capilla ardiente y funeral de Malévich, 1935

“Como “instalación”, la capilla ardiente de Malévich nos sitúa en el extremo mismo de las tensiones que conducen el arte y la idea de representación; del papel y sentido que a tal gesto y proceder cabe atribuir. Y ello por cuanto, en ella, en ese espacio de confluencia entre lo luctuoso de lo que desaparece irreversiblemente y lo afirmativo de la obra que ingresa en la historia, la muerte misma es, por un lado, sí, objeto de una representación, de una fantasmagoría, de una *simulación* y de una síntesis abstracta conceptual, envuelto todo en unos aires de escenografía que se diría la niega, o la atenúa, al menos. Pero, por otro, la fotografía misma nos revela un hecho pavoroso y contundente que opera en un vector disolutivo, abiertamente trágico e inapelable: la presencia allí del *real* cuerpo muerto del artista.” (*De la tabula rasa al negro infinito. Arte y absoluto* de Fernando R. De la Flor en VVAA, 2001, 142).

Gestos en el espacio que son todos precedentes e indiscutibles influencias a los que años después se siguen proponiendo en los terrenos aún indefinibles de los espacios transitados por un público. Construidos desde la experiencia estética, desde la vida e incluso la muerte en el dramatismo de un espacio de tránsito, el que recorre el espectador. Si el “teatro sigue siendo el único lugar de confrontación del público consigo mismo” (Rancière, 2010,13) de nuevo podemos decir que en el espacio del arte sucede el teatro, la propia presencia del espectador actuará en un espacio y en un tiempo.



Figura 70. Colectivo Irwin, *Corpse of Art*, Eslovenia, 2003²

“El momento conceptual del arte del decenio de 1970 es la coincidencia de la substracción del artista con una teatralización exacerbada de las instancias del arte. Más que nunca, se identifica el arte en general, como género o categoría, con un espacio escénico. La “esfera del arte”, categoría sociológica, es sometida a una elaboración semejante a la de una escena. Aparece un “arte de escenario”. El objeto se difracta en él en una trama de signos de tensión que, para funcionar, debe producir imperativamente su límite. Se movilizan todas las formaciones de remisión y demora (la metáfora y la metonimia, la sinécdoque y otros tropos), la fotografía y el video, para virtualizar aún más la presencia de los objetos.” (*Playground* de Patricia Falguières en VVAA, 2007, 33).

Tras la brecha abierta a principios del siglo XX y que se va haciendo aún más profunda y difusa desde los años 60-70, también ahora nos resulta muy complicado elegir obras y artistas que nos ayuden a comprender cómo el espectador es protagonista de esa experiencia propia, vivida en primera persona e irrepetible, siendo único inquisidor de su participación en la obra que el artista le pueda ofrecer.

² El colectivo Irwin fundado en Ljubljana (Eslovenia) en los años 80, realizó en 2003 esta obra en la que precisamente se recreaba la capilla ardiente de Malevich con una decidida intención de enfatizar tanto su condición de obra de arte como su forma de instalación y su carácter performático.

Vamos a analizar algunos ejemplos que nos permitan ahondar más en esos tres pilares que configuran la obra: espacio, tiempo y espectador y que son los que harán posible el arte en el espacio, al mismo tiempo que sucede la obra, el hecho dramático en el arte a través de ese espectador libre y protagonista.

Nos detendremos en la obra de Bruce Nauman por su particularidad semántica en la que cual complemento directo el espectador es quien recibe toda la acción de la obra. Veremos algunas obras de Dan Graham porque en ellas se evidencia el tiempo presente de la obra, transformado ya en pasado por la misma acción de la obra, un tiempo del que el espectador de nuevo no puede escapar una vez que invade el espacio en el que la obra actúa. Y por último en este capítulo nos adentraremos en la obra de Boltanski, que a través de la memoria colectiva y de la identidad común entra en las individuales poniendo de manifiesto la crueldad que acompaña toda nuestra tesis. Además este último traza el puente que nos llevará a los dos estudios de caso que cerrarán nuestro trabajo y que ya han sido varias veces mencionados: Jannis Kounellis y Bernardí Roig.

6.1.1. Bruce Nauman: de lo cotidiano a lo extraordinario.

Bruce Nauman (Indiana, EEUU, 1941) artista de gran importancia que empieza a desarrollar su trabajo en un contexto en el que florecen las propuestas artísticas postminimalistas, el arte conceptual, la performance y happening. Sus obras, que formalmente son tanto objetos como instalaciones, videos o performances, las podemos identificar con un fuerte carácter procesal. En ellas se manifiesta sobre todo la inestabilidad de la experiencia perceptiva, lo que obliga a la participación activa del espectador aunque éste no quiera, pues empuja obsesivamente las cosas hacia un punto impredecible, relativiza la unidad, la unicidad y la determinación, ya sea sobre el plano formal o sobre el plano semántico. Para él la experiencia artística es una ininterrumpida y heterogénea experimentación de la disociación entre la percepción sensorial y la lectura cognitiva. La inestabilidad que genera en el espectador es una de las características más importantes de la obra de este artista que juega y reflexiona sobre el propio rol del artista y de la imagen en el contexto artístico.

Desde ese plano más semántico debemos prestar atención a algunas de sus imágenes, las que enuncian una orden, una descripción o las instrucciones textuales sobre una acción física. Estas piezas establecen un juego lingüístico con el espectador que se debate entre la orden, el castigo o el deber y que revierte de nuevo sobre el propio artista. Es el caso de "Make me think me" ("Hazme pensarme"), "Pay Attention Mother Fuckers" ("Prestad atención hijos de puta"), o "Please Pay Attention Please" (Por favor presta atención por favor).



Figura 71. Bruce Nauman, *Make me think me*, 1994



Figura 72. Bruce Nauman, *Pay attention mother fuckers*, 1973

Para Bruce Nauman la reflexión sobre los propios límites y confines del arte, o más específicamente cómo encontrar en esas fronteras las funciones del arte es una constante. Cuando plantea estas piezas jugando con el lenguaje y las órdenes directas al espectador el lenguaje deja de funcionar como un instrumento útil o práctico de comunicación, pues no espera una respuesta coherente e inmediata, si pide que le pasen un lápiz no espera que nadie le ponga ese lápiz en la mano. Sin embargo con ello se adentra en el lenguaje de la

poesía, del arte, en esa transformación de su propia funcionalidad. La reacción al estímulo visual o lingüístico no espera una acción precisa y coherente, sino que está abierta a la propia experiencia individual de cada uno, que puede ir desde el enfado o el sentirse agredido, a la risa, la ironía o incluso pasar por la indiferencia.

Lo que sí es innegable es que con esta estrategia directa hace protagonista al espectador, pues es él directamente quien recibe la información, la orden o el insulto. Las instalaciones sonoras “Get out of my mind, get out of this room” (“Sal de mi mente, sal de esta habitación”) o “You may not want to be here” (“Quizás no quieras estar aquí”) son directamente la exigencia y la sugerencia de abandonar el propio espacio expositivo. El espectador debe reflexionar sobre su propia acción en la obra, reaccionar y decidir, irse o quedarse para seguir escuchando el reproche, afrontar sus propios deseos a través de una orden directa que cuestiona su presencia.

Además en estas dos obras el artista se apodera de su propio espacio a través de la obra, pues aunque él mismo no esté presente físicamente, se sitúa, se posiciona en la apropiación del espacio de la pieza, donde el sonido envuelve al espectador que ha invadido un espacio ya ocupado por el artista.

Esta presencia ausente es constante y crucial en su trabajo. Nauman trabaja desde su propia cotidianeidad, de la que el espectador se puede apoderar a través de la identificación en ese gesto cotidiano, casi banal, que es igual para todos. Lo hace extraordinario precisamente por conseguir esa empatía con la audiencia, con el receptor, que se puede identificar en él. Es extraordinario porque lo transforma en lenguaje entre él mismo y el espectador, porque con este lenguaje cuestiona la propia estética, porque ese lenguaje se transforma en gesto e imagen.

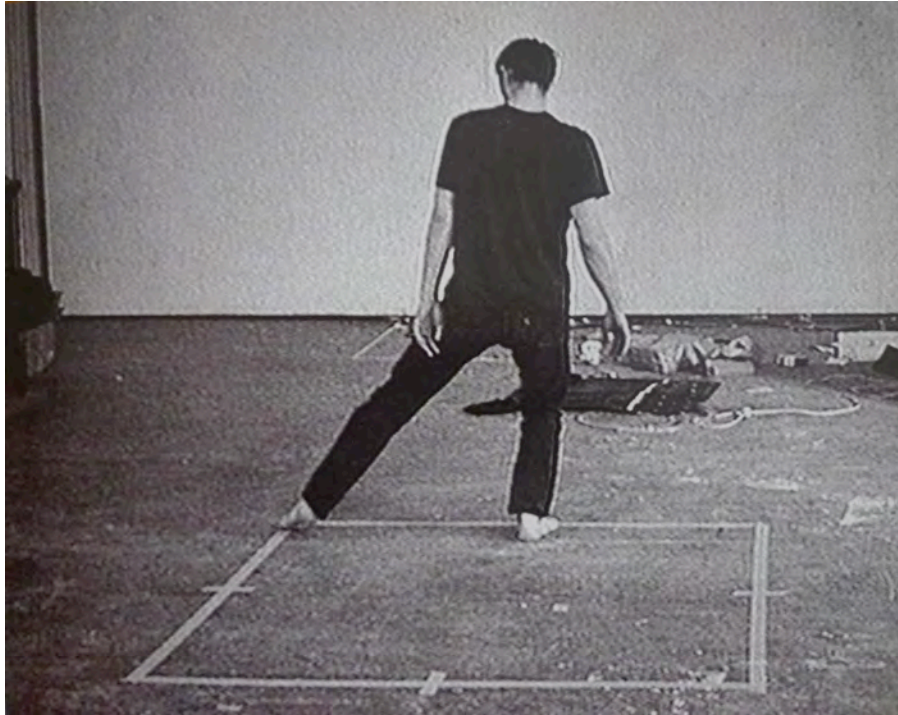
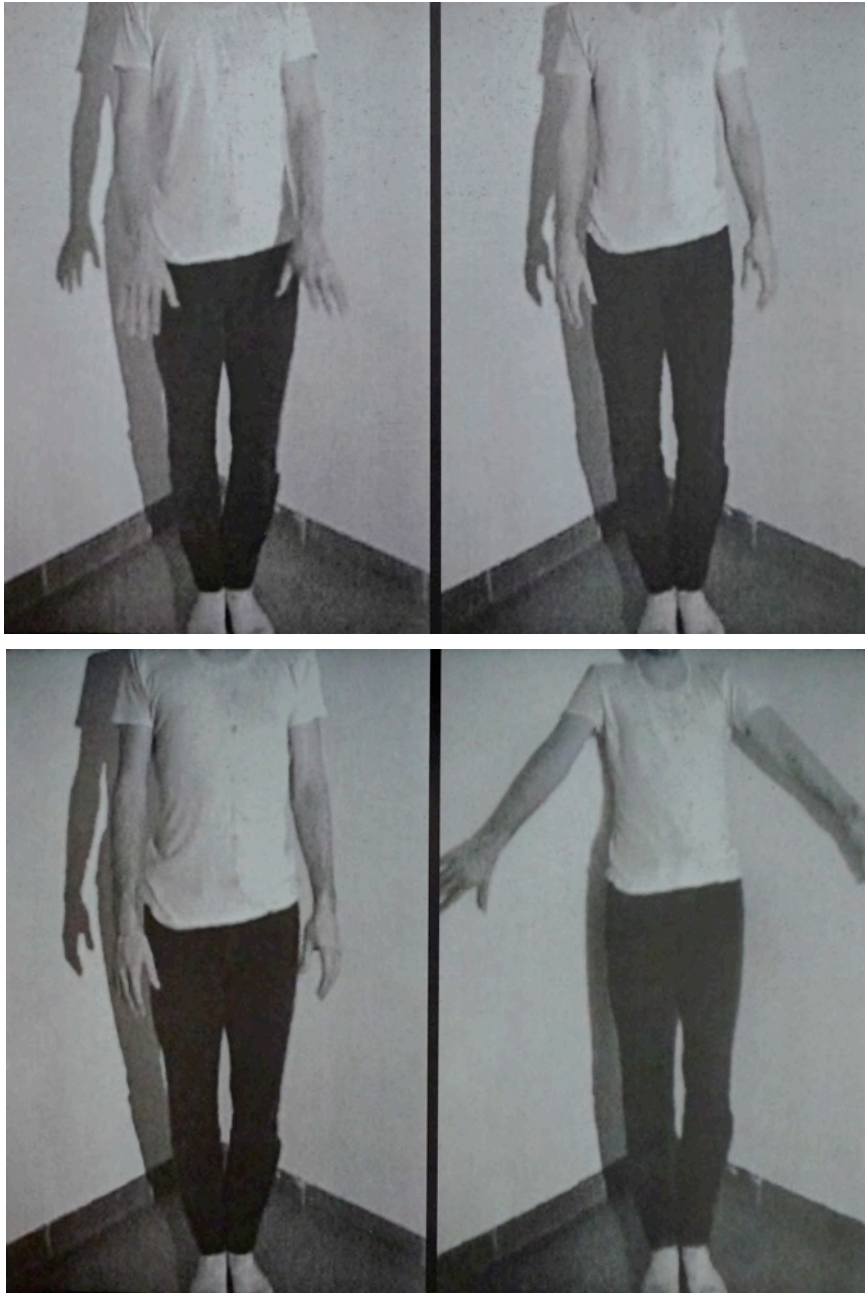


Figura 73. Bruce Nauman, *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square*, 1967-68



Figura 74. Bruce Nauman, *Slow angle walk, Beckett Walk*, 1968



Figuras 75 y 76. Bruce Nauman, *Bouncing in the corner*, 1968

Gestos sencillos, fáciles, que cualquiera puede realizar, cotidianos: caminar por el perímetro de un cuadrado marcado en el suelo, caminar despacio sobre un ángulo, o rebotar contra la esquina de una habitación; combinados con una imagen también sencilla, y sobre todo en la que cualquiera podría reconocerse. La neutralidad de Nauman al realizar estas acciones y vídeos, amplifica la identificación del sujeto-objeto de la performance con cualquier espectador.

Con ese objetivo de unificar el yo del artista al de todos, muchas veces suprime de sus imágenes el rostro o la cabeza, pues es ésta la que mas nos identifica individualmente, así que sin rostro nos encontramos ante un individuo anónimo, el anonimato que sugiere la posibilidad de ser cualquiera.

El objeto de esta tesis es precisamente analizar estas relaciones entre el artista, la obra y el espectador, para encontrar en esos flujos de experiencia y acción el hecho dramático. Hemos elegido entonces la obra de Bruce Nauman precisamente porque parte de sus propias acciones y genera una acción en el espectador, con lo que favorece un hecho dramático en lo que sucede entre la obra y el espectador.

En 2004 tuvo lugar una exposición de Bruce Nauman en el Deutsche Guggenheim Museum in Berlin, comisariada por Susan Cross, precisamente bajo el título "Theatres of experience" ("Teatros de la experiencia"). Esta exposición, como dice el prefacio de su catálogo ofrece una nueva y vital experiencia artística que sucede en un espacio y en un tiempo reales (Nauman, 2004), esa experiencia viva y real es la que nosotros buscamos para que el espectador decida sobre su espacio y su tiempo en la obra de arte, para que a través de su acción individual construya su propio drama.

Esta exposición hace una selección de muchas de las obras más significativas de Nauman, pero no nos interesa tanto como antológica sino porque consigue llevar esa experiencia teatral al espectador. Mediante la confusión de roles entre el público y el performer, o la identificación en el gesto rutinario y cotidiano, Nauman se convierte en un director de escena que camuflado en su obra hace del espectador el actor que necesita para llevar a cabo ese hecho teatral. "Sculpture was always involved in performance³ in the sense that involves the spectators, because the spectator has to walk around it. In that sense you become a participant o a performer"- La escultura siempre ha estado implicada con la performance en el sentido de que implica a los espectadores, porque el espectador tiene que caminar en torno a ella. En ese sentido te conviertes en un participante o actor- (Nauman, 2004, 13).⁴

Nauman provoca el tránsito por sus obras del espectador, lo hace desde la sensación que crea de estar presente en una performance aún en proceso, desde un final

³ Es importante tener en cuenta que Performance en inglés se refiere a todo tipo de propuesta escénica: teatral, musical, poética, que implique la actuación de alguien.

⁴ En el catálogo aparece esta cita extraída de la entrevista realizada por Robert C. Morgan y publicada en 2002 por Jonh Hopkings University Press.

inacabado en el que el espectador puede intervenir, pues aún no se ha establecido ninguna conclusión concreta. Lo hace a través también de la incomodidad, de la confusión, de la inestabilidad que genera en el espectador y que hace que éste se enfrente a sus propias decisiones y a su reconocimiento e identidad en lo público y en lo privado. Las estrategias performáticas de este artista son sólo el vehículo para desencadenar las inevitables contradicciones individuales de cada uno, apunta directamente a la inestabilidad física, psicológica, emocional y perceptiva del espectador.

Nauman comienza a desarrollar su obra desde lo más íntimo, banal y cotidiano de su día a día, de lo que pasa en su taller. Realiza vídeos, fotografías y grabaciones de audio de sus actividades más rutinarias: tomar café, caminar, saltar, esperar,... Desde estas acciones mínimas crea un universo de lenguajes que establecen relaciones entre el individuo y la realidad. Sus acciones en el estudio son como un espejo que puede reflejar la vida de cualquiera, para ello muchas veces Nauman se decapita, anula la presencia de su rostro y así la identificación con un yo concreto, esa abstracción de sí mismo es la que hace que el sujeto pueda ser cualquiera. Él es sujeto y objeto de su obra, pero de manera abstracta, casi anónima por su indiferencia, para que también pueda ser el otro.

Una presencia muy fuerte e influyente en la obra de Nauman es la de John Cage por sus aparentes vacíos y ausencias, la de Merce Cunningham (para quien realizó una escenografía en 1969) por tratar de establecer los límites del cuerpo desde el gesto simple y cotidiano. También lo es Beckett⁵ y en especial la obra “Esperando a Godot”, la espera y las actividades aparentemente simples que se hacen durante esa espera, y sobre todo la tensión de esperar que algo suceda, que algo rompa con lo que hay, con lo que se repite, con lo que ya sucede. Y por supuesto hay también un importante vínculo con Artaud en sus estrategias mediante el uso de sonidos, cacofonías, y especialmente en como posiciona al espectador en la obra.

Existe una estrecha y latente relación entre los procesos teatrales y el modo de trabajar de este artista que habla de Danza cuando se refiere a sus trabajos, e incluso ha llegado a contar con la colaboración de los miembros de Judson Dance Theatre para la realización de algunas de sus piezas. Su obra es fundamentalmente la relación del cuerpo

⁵ En el año 2000 en el Kunsthalle Wien Karlsplatz (Centro de Exposiciones Arte Contemporáneo de Viena) se realizó la exposición “Samuel Beckett/Bruce Nauman”. Mostraba la obra del escritor y del artista como unas de las más influyentes en el arte actual en cuanto a los planteamientos, a través de sus obras, sobre la identidad o condición humana en nuestros días, y además evidenciaba la relación que existe entre la obra de ambos sobre todo por la especial preocupación que los dos exhiben por las relaciones del cuerpo con el espacio.

con el espacio, ya sea su propio cuerpo, el de los actores que colaboran o el del espectador.

Bruce Nauman consigue desde un gesto mínimo y sencillo enfrentar al espectador a su propia experiencia, a la misma del artista, a identificarse con una situación concreta y cotidiana o a experimentar sin escapatoria la vivencia de un espacio que no le puede dejar indiferente. Sus ambientes son especialmente conflictivos, físicamente muy definidos y claustrofóbicos, e interesantes por analizar lo más básico y primario de la relación entre el cuerpo y el espacio. Nauman evidencia y condiciona de esta manera el comportamiento del espectador en una determinada estructura espacial.

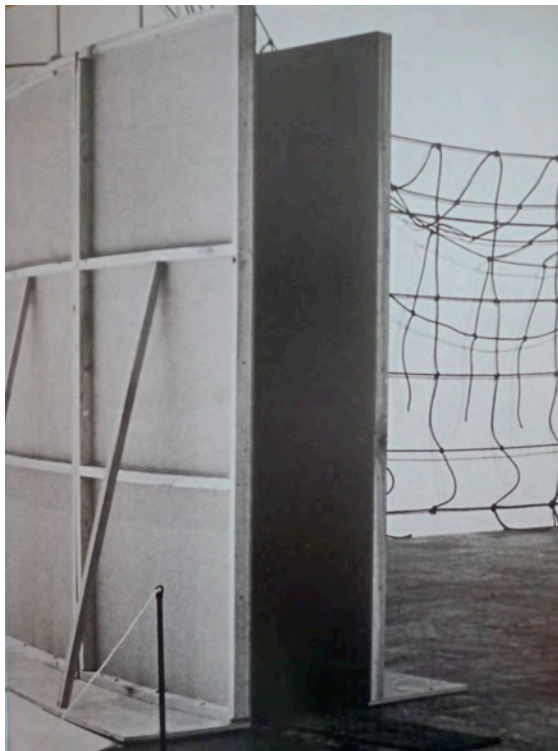


Figura 77. Bruce Nauman, *Performance Corridor*, 1969



Figura 78. Bruce Nauman, *Performance Corridor*, 1970

Sus muy conocidas obras sobre pasillos son el más claro ejemplo de esto. Si nos detenemos en algunas como “Performance Corridor” o “Video Corridor”, reconocemos un pasillo que sólo puede ser recorrido por una persona. A veces la obra consiste en el tránsito individual, y la propia experiencia, por ese pasillo, otras veces hay colocadas dos cámaras de video, una en la entrada y otra en la salida, una ve al espectador de espaldas y la otra de frente; y al fondo dos pantallas donde el espectador puede verse a sí mismo. El espectador

puede tener una percepción externa de sí, pues además se le graba también “decapitado”, verá su cuerpo pero no su rostro. De esta manera Nauman vuelve a anular la individualidad del individuo que actúa para que podamos ser de nuevo cualquiera. Se trata de objetivar su propia presencia, en este caso la del espectador, para que lo importante sea sólo un cuerpo, anónimo, y su comportamiento en un espacio, en un espacio ajeno, conflictivo y extraordinario.



Figuras 79 y 80. Bruce Nauman, *Corridor Video Installation*, 1970

En 1971 explica el efecto de sus obras de pasillos: “tiene que ver con subir las escaleras en la oscuridad, cuando crees que queda un escalón e intentas alcanzarlo, pero ya estas arriba del todo... o al bajar las escaleras creyendo que todavía hay un escalón, pero ya estás abajo del todo. Se nos produce siempre esa especie de sacudida que en verdad nos descoloca. Creo que estas obras cuando funcionan hacen justo eso. Sucede algo que no esperabas y sucede todo el tiempo. Tú sabes el por qué, y sabes lo que está pasando, pero continúas haciendo lo mismo. Es bastante curioso.”

Esa inestabilidad física y perceptiva que intencionadamente provoca en el espectador es el enlace fundamental con la relación que buscamos de los artistas que venimos trabajando con la ya mencionada crueldad artaudiana. Nauman crea situaciones y

objetos que exigen una reiterada concentración por parte del espectador, y que le exponen a una experiencia viva, se exige del espectador su atención y su participación. La pretensión de instigar, controlar, aburrir, enfurecer, insultar, enfadar, poner en peligro, tentar y manipular al espectador de su obra para que la experimente, es un ataque poco piadoso a quien se hace presente en una obra de Bruce Nauman. “El significado de la obra es lo que nos hace” dice, es la propia obra la que actúa sobre nosotros y la que nos hace actuar, y además, para cada uno la experiencia y ese significado es diferente, es único, es irrepetible.

El autor dirige la dirección en la que uno se adentra o se enfrenta a la obra pero la vivencia es particular de cada uno. “Entrar en estas obras significa convertirse en actores. Sólo nuestras reacciones a las mismas, ya sea a nivel psicológico o de acción, a determinar el significado, ya sea a nivel de reflexión, personal, ya sea como observador ausente” (Nauman, 2007, 41).⁶



Figura 81. Bruce Nauman, *Tony sinking into the floor, face up and face down*, 1973

⁶ La traducción de esta cita es nuestra, esta es la original en el catálogo: “Entrare in queste opere significa diventare gli attori. Solo le nostre reazioni alle stesse, sia a livello psicologico che dell’azione, a determinare il significato, sia a livello di riflessione personale, sia per l’osservatore assente.”

6.1.2. Dan Graham: ser espectadores de nosotros mismos.

Otro artista que crea ambientes, instalaciones, en los que el espectador es el centro de la experiencia artística es Dan Graham (Illinois, EEUU, 1942). Este artista además de hacer uso de la instalación y crear espacios que son transitados y vividos, lugares que ofrecen directamente a quien los habite la posibilidad de actuar; graba el comportamiento del espectador y lo proyecta. De este modo evidencia y profundiza en hacer que quien participe en la obra sea actor y espectador de sí mismo.

En el ensayo “Dan Graham, en la tercera discontinuidad” Gloria Moure⁷ define en un párrafo todo lo que la obra de este artista contiene y ofrece:

“Anuncios inquisidores en periódicos, colaboraciones moleestamente reveladoras en los *magazines*, *tumbstones* defensores de su rol social, obras arquitectónicas que son un reverso del racionalismo, pabellones exteriores e interiores que reúnen la simplicidad formal con la complejidad visiva recabando en la colaboración natural para activar gradualmente paneles especulares, *performances* escultóricas visivas o epidérmicas, vídeos retardados entre presencia y visualización o entre verbalización y los hechos, óperas sarcásticas de los utopismos de otrora, “puestas al desnudo” de mansiones estandarizadas; las configuraciones de Dan Graham – concluye Moure – son obras ocultas, donde se desmenuza lo evidente y lo oculto sin que el resultado sea jamás fraccionado. Todo en ellas está especificado e interrelacionado, pero nunca resultan atrapadas en la cerrazón de la autorreferencia.” (Moure en Graham, 1997, 18).

Esta cerrazón y especificidad son las que diferencian además a este artista que prescinde del azar que para otros ha sido parte importante de la obra siendo mucho más específico y analítico. Ese azar que vinculaba la performatividad de la obra con el goteo aleatorio del acción painting aquí ya no está presente, pero sin embargo, sí va a ser de nuevo impredecible e incontrolable la acción del espectador en la obra.

“Entre presencia y visualización o entre verbalización y los hechos” va a ser ese campo de acción de una audiencia que estará en el centro de cada obra y protagonizará la experiencia, con un carácter dialéctico de la propia configuración artística.

⁷ Éste texto abre el catálogo publicado con motivo de la exposición dedicada a Dan Graham en el Centro Galego de Arte Contemporánea en 1997, comisariada por Gloria Moure (además directora del centro) y Christine van Assche.

Dan Graham que comienza a desarrollar su carrera, al igual que Bruce Nauman, en un contexto artístico post-minimalista, y en pleno auge del Arte Conceptual, hijo sin duda de esta influencia, se muestra siempre crítico con ambas corrientes. Para Graham el arte no debía ser tan destructivo de la expresión (sobre todo en cuanto a lenguaje estético), ni llegar al máximo reduccionismo como lo hacían las propuestas puramente minimalistas o conceptuales. Para él, el artista no debía perderse la oportunidad de usar TODO lo que se relaciona con su acto de creación, los enfoques deben ser más amplios y complejos. “Yo creo que el arte, en aquel momento⁸, era un campo tan abierto que la gente del mundo de la escritura, de la danza, del teatro y del cine gravitaba en torno al mundo del arte. El mundo del arte es el tipo de mundo en el que puedes hacer progresos con tu propia personalidad” (Graham, 1997, 33).

La obra de Dan Graham se ha mantenido siempre impregnada de este carácter libre e incluso anárquico que reúsa a cualquier convención que se quiera sistematizar en los lenguajes y en las formas del arte. Es por eso que ha desarrollado una carrera multidisciplinar en la que se ha movido entre la instalación, la arquitectura, el video, la performance, la escritura, la crítica, el comisariado. Pero en todas sus propuestas la audiencia es un elemento fundamental para activar un juego, un carácter libre y lúdico, que es también crucial en todo su trabajo.

Es por ello que de una u otra manera cierto carácter performático está también siempre presente. Graham con sus obras siempre provoca la acción y además en la mayoría de las veces se aprovecha de ella, pero cuenta con el hecho de que siempre nos miramos en un espejo, hace que nuestro reflejo forme parte de la imagen viva y a partir de ahí arranca el juego.

“Otra de las performances que llevé a cabo (1974) consistía en situar dos espejos de tal forma que crearan una perspectiva de renacimiento. Frente a uno de los espejos hay una pantalla, que muestra lo que ha grabado una cámara en el lado opuesto. Esta situación ofrece una visión del tiempo dentro del tiempo –con un retardamiento de seis segundos, de doce segundos, de dieciocho segundos- cuando la pantalla que muestra la situación en la sala se reproduce en la imagen siguiente. Simultáneamente, puedes ver el tiempo de hace seis segundos y el tiempo presente... Y además, tienes otro espejo, en ángulo recto con el otro lado, paralelo a la pantalla y a la cámara... Si miras hacia ese espejo, es como estar en una ventana fuera de la sala, mirando hacia el interior.” (Graham, 1997, 34)

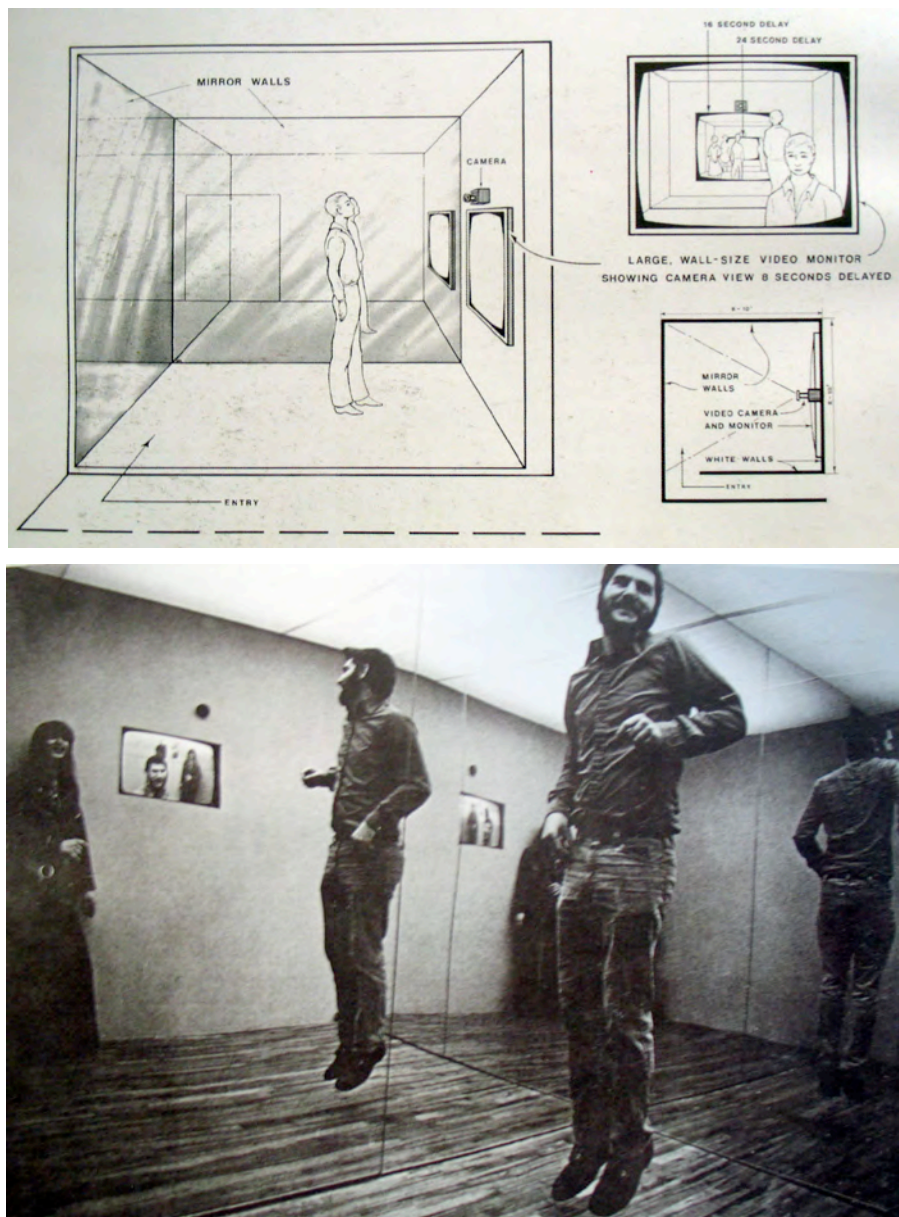
⁸ En la entrevista “Una mañana hablando con Dan Graham” de Apolonija Sustersic, el artista se refiere a “aquel tiempo” haciendo referencia a la época en la que comienza a moverse en el mundo del arte y en la que llevó una galería de arte (en 1964 abre la John Daniels Gallery en Nueva York), cuando se juntaba, por amistad y trabajo, con otros artistas como Sol Lewitt, Donald Jud, Dan Flavin, Robert Smithson.

Graham juega con la percepción que cada uno tiene de sí mismo y de los demás a través del uso de las imágenes de lo que al espectador le sucede. Se aprovecha de cómo se comporta y sobre todo de cómo actúa cuando transita sus espacios.

Desde sus primeras obras hasta hoy no ha dejado de explotar el lado más lúdico de la audiencia. Se sirve de los reflejos, las deformaciones de los soportes de cristal o espejo y del siempre presente, a veces mayor o a veces menor, grado de vanidad de las personas cuando se ven a sí mismas y a las demás reflejadas en una superficie. De esa manera y a través de los juegos de espejos y cristales activa, casi siempre, el carácter participativo de las audiencias. Además ese carácter juguetón que interviene en sus piezas ofrece un gran impulso, precisamente al deseo del propio espectador para participar, divertirse, actuar, y sentirse él mismo el centro de la propia obra, de su atención y de la de los demás.

En algunos de sus trabajos se ha evidenciado particularmente este carácter juguetón y sobre todo protagonista a través de las grabaciones y de las posteriores proyecciones. En *Present Continuous Past(s)* el comportamiento del público es grabado, esta grabación genera una nueva imagen que es a su vez proyectada en la misma pieza. De esta manera la pieza establece también un juego de imágenes que se crean *in situ* y configuran la pieza en comunión con la imagen que crea el espacio donde sucede todo este juego.

Además, estas imágenes grabadas y después proyectadas tienen un pequeño retraso temporal, así que el espectador no reconoce en el momento exacto de la acción, como cuando se ve en un espejo, sino unos segundos después. Primero el espectador se siente libre y se deja llevar por el juego delante de un espejo, unos segundos después se ve de nuevo, pero esta vez no es el reflejo sino la grabación la que le ofrece una imagen sobre sí mismo. Esta situación crea en el espectador una percepción extraña de sí mismo y del espacio que ocupa.



Figuras 82 y 83. Dan Graham, *Present Continuous Past(s)*, 1974

“Present Continuous Past(s), 1974.

Los espejos reflejan el tiempo presente. La cámara de video graba lo que está inmediatamente delante de ella y también la reflexión completa en la pared de espejos que está enfrente.

La imagen recibida por la cámara (que refleja todo lo que hay en la habitación) aparece 8 segundos más tarde en el monitor de video (mediante un retardador colocado entre el vídeo que está grabando y un segundo vídeo que proyecta la grabación).

A menos que el cuerpo de un espectador oscurezca directamente el campo visual de la lente del espejo que tiene enfrente, la cámara graba el reflejo de la habitación y la imagen reflejada del monitor (que muestra el momento grabado 8 segundos antes, reflejado en el espejo). Una persona que mira el monitor ve a la vez una imagen de sí misma de 8 segundos antes y lo que se reflejó en el espejo desde el monitor con otros 8 segundos de antelación, o sea 16 segundos antes, ya que la imagen de la cámara tomada en los primeros 8 segundos se mostró en el monitor 8 segundos después y esto se reflejó en el espejo junto al entonces reflejo actual del espectador. Se ha creado una regresión infinita de continuos temporales dentro de otros continuos temporales dentro de otros continuos temporales (siempre separados por intervalos de 8 segundos).

El espejo que está en ángulo recto respecto a la otra pared del monitor da una imagen del presente de la instalación como si se estuviera observando desde un punto de vista exterior “objetivo” en relación a la experiencia subjetiva del espectador y al mecanismo que produce el efecto perceptivo de la pieza. Simplemente refleja el tiempo (estáticamente) presente.” (Graham, 1997, 103)

Provoca la participación y evidencia el juego. El juego que está presente tanto en ese mecanismo que se activa durante la pieza, como en el espectador y también en el propio proceso de trabajo del artista. Este carácter lúdico tan importante en la obra de este artista es el que le lleva a elaborar piezas de grandes formatos, a veces ocupando la totalidad de un espacio interior y otras veces a situar sus obras en espacios exteriores o públicos como jardines y plazas. Lo importante para incrementar la participación y el juego, es que en todo caso tengan la capacidad de acoger a una gran audiencia. Por ello sus contenedores son de grandes dimensiones, lo que sucede en la mayoría de las piezas que instala o crea para galerías y museos; o los se ubican en espacios públicos o espacios de tránsito,⁹ El espectador siempre puede recorrerlos, entrar, salir, verse reflejado, comunicarse con otro, jugar.

⁹ Es anecdótico para el tema que nos concierne la parte más comercial de la obra y del mercado del arte, pero es significativo el hecho de que la mayoría de las piezas que coleccionistas privados encargan a este artista sean para jardines. Esto quiere decir que en el ámbito privado también conservan su aspecto público, pues se ofrecen al espacio más abierto, más transitado y de más visibilidad pública de la casa.



Figura 84. Dan Graham, *Star of David Pavilion for Schloß Bucherg*, 1991-1996

Evidencia así otro juego, el que se establece entre lo público y lo privado, una reflexión en el desarrollo de la obra que es importante tanto para él en su propio proceso de trabajo, como para la audiencia. La importancia de esta idea trasciende más allá de la forma plástica de la obra de Graham ya que es, por un lado el “objeto-arquitectura-instalación-pieza” que ocupa un espacio en un lugar público o en un lugar privado, y por otro juego siempre intrínseco que propone de la imagen pública y la identidad privada del individuo en su obra.

Las instalaciones de Graham son construcciones arquitectónicas que descontextualizan los límites entre lo público y lo privado, del espacio y del espectador, de la imagen y del tiempo y de lo que es interior y lo que es exterior. Reiteradamente propone la creación de espacios interiores en espacios exteriores y viceversa, y hace un reiterado uso de espejos y cristales, materiales que multiplican y reproducen la imagen. Son dos elementos que hacen que pueden poner en juego precisamente esa privacidad o publicidad en el propio espectador. En el reflejo se da la propia identificación del individuo, la devolución de la mirada por la propia obra, la unificación de mi yo con el de los otros en el reflejo, y la posibilidad de observar al otro y ser observado indirectamente. Con todos estos ingredientes son con los que Graham juega en sus instalaciones.

En esas arquitecturas cúbicas de espejo quien, o quienes, estén en su interior se reflejan. Nos vemos a nosotros mismos, siendo observados y observadores del mismo sujeto al mismo tiempo, nosotros mismos somos espectador y actor.



Figura 85. Dan Graham, *Two Adjacent Pavilions*, 1978-1982¹⁰

En sus *Pensamientos sobre Interpretación/ Público/ Espejos*, un texto escrito en 1977, afirma que “por medio del uso de un espejo, la audiencia puede percibirse instantáneamente como un público masivo (como una unidad), y apoya esta definición a partir del (discurso del) intérprete. El espejo permite al público tener una posición equivalente dentro de la performance.” (Graham, 2008, 142)¹¹

En el caso de las instalaciones construidas con muros de cristal se da otra variante de ese mismo juego que trata de confundir el espacio público y el privado. En éstas desde el interior se ve el exterior, y desde fuera se puede observar lo que sucede dentro como un voyeur de otros espectadores. Además muchas veces el artista hace uso de los matices de

¹⁰ La instalación que vemos en la imagen es la que se realizó para la Documenta 7, en Kassel en 1982

¹¹ Es muy relevante tener también en cuenta la obra de Michelangelo Pistoletto (Italia 1933) en particular las pinturas espejo tituladas *Il presente*. En éstas el espectador entra en la obra y forma parte del cuadro a través de su reflejo compartiendo también espacio artístico-pictórico con la figura de la obra, con el personaje pintado. “En marzo de 1962 expuse en el Promotrice de Turín mi primera pintura espejo, titulada *Il presente*. La figura de un hombre parecía avanzar como si estuviera vivo, por el espacio de la galería; pero la verdadera protagonista era la relación de instantaneidad que se establecía entre el espectador, su propio reflejo y la figura pintada, de un movimiento constante que concentraba en sí el pasado y el futuro hasta tal punto que inducía a poner en duda la propia existencia de éstos: era la dimensión del tiempo en sí.” (Pistoletto en VVAA, 2007, 238)

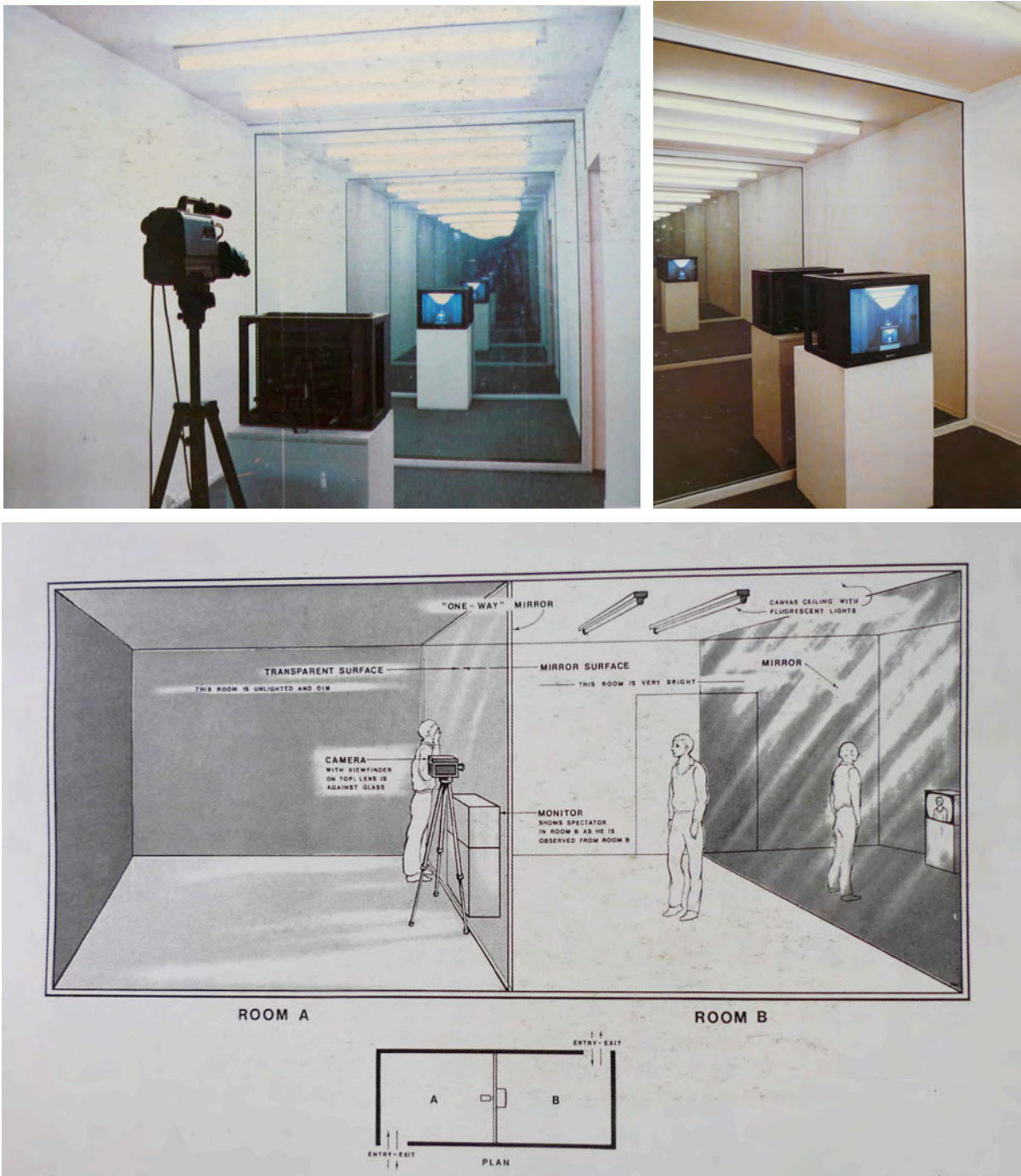
reflexión y transparencia de los cristales precisamente para poder sacar aún más provecho de la confusión entre lo de dentro y lo de fuera, ya que en el propio cristal se reúnen todas las figuras, las que están a un lado y a otro de la pieza.

En sus propuestas más radicales la experiencia de la obra está muy por encima de su solución formal, es más, son piezas en las que la necesidad de la acción de la audiencia va a ser imprescindible y además es la que va a condicionar la estructura formal del espacio. Para incrementar la participación y explotar al máximo experiencia de la obra, Graham el introduce las cámaras, las grabaciones y los cambios temporales en sus reproducciones. Con la introducción de la variante de los vídeos y de las reproducciones introduce en la obra los juegos temporales y una alteración más en la precepción pública y privada, o colectiva e individual de cada espectador y su paso por la obra.

En definitiva, cuando uno transita, recorre, atraviesa o permanece en una obra de Dan Graham, es espectador, es audiencia colectiva, es protagonista y es actor, para sí mismo y para otros.

“El vídeo es como una ventana y un espejo ofreciendo *feedbacks* inmediatos... aunque era diferente de un espejo, porque en arquitectura el espejo ofrece una perspectiva inmediata de renacimiento. El video tiene la posibilidad de retardamiento temporal y de retardamiento del espacio físico... puedes tener una cámara en la luna que te observe mientras tu estas en tu habitación, cosa que no puedes hacer con una ventana o un espejo convencional. Con el vídeo puedes también avanzar, igual que el tiempo avanza en el video. Es una especie de corriente continua de tiempo, en la que la perspectiva renacentista ofrece un tiempo muy fijo y un pinto de vista...” (Graham, 1997, 34).

Otras de la grandes características de las obras de Dan Graham son las que estás basadas en tiempos y espacios reales, lo que sucede en cada momento es tan crucial como individual e irrepetible. En obras como *Two Viewing Rooms* o *Public Space/two Audiences*, esta idea de realidad y de presencia se hace mucho más fuerte. En la primera, nos encontramos de nuevo en un juego de espacios, presencia, grabaciones, y reflejos entre observadores y observados. Pero en este caso la reproducción de la experiencia en el video se produce también en tiempo real.



Figuras 86, 87 y 88. Dan Graham, *Two Viewing Rooms*, 1975

"Two Viewing Rooms, 1975

Habitación A

A la habitación A se accede por una dirección opuesta a la de la habitación B, así que la casualidad determina en cual de las habitaciones entra primero el espectador. La habitación A está a oscuras. En ella hay una cámara sobre un trípode a la altura de los ojos, que está

colocada frente a la superficie de lo que es para ésta y para el espectador una ventana de vidrio transparente. La lente de la cámara observa la otra habitación, pero no puede ser vista a través del espejo posterior o por las personas que la miran desde la habitación B. Un espectador que se encuentra en la habitación A podrá ver a una persona en la habitación B mirándola directamente en (la dirección de) el espejo o el monitor de televisión (la de la persona, cuya imagen de la persona en la habitación B y no la de la habitación A está viendo). El punto de vista del monitor de televisión (el punto de vista de la cámara) corresponde casi, pero no por completo, con el de la persona o de las personas que miran hacia la habitación B desde la habitación A.

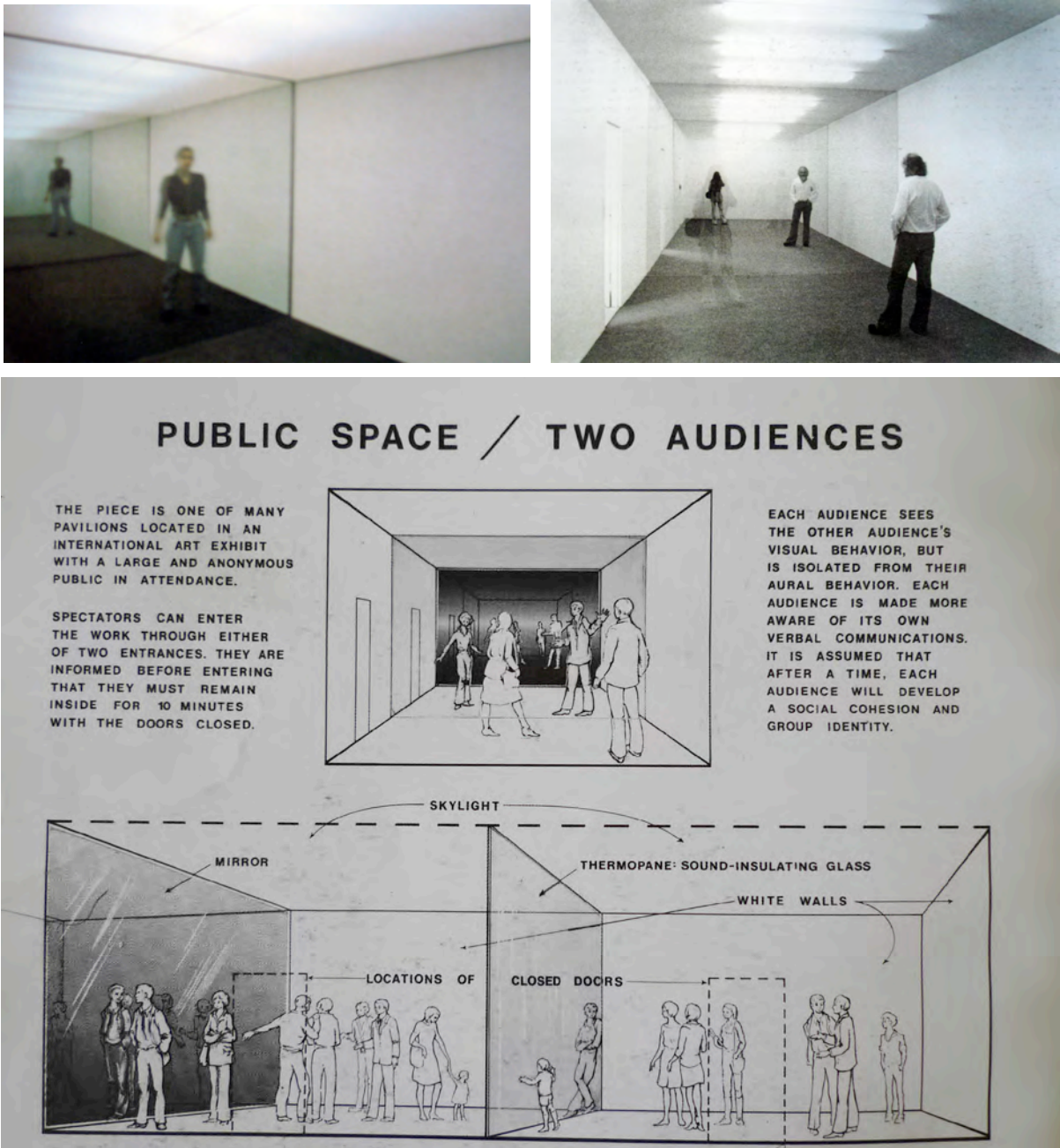
Habitación B

La habitación B contiene dos paredes de espejos opuestas. Está bien iluminada. Delante del espejo-pared que separa las habitaciones A y B se coloca un monitor de televisión. Su imagen se refleja en la pared de espejos opuesta. El monitor se encuentra a una altura de entre medio metro y un metro del suelo. El monitor muestra una imagen del espectador. Si el espectador de la habitación B está enfrente del monitor (y de la pared de espejos delantera), el monitor le muestra una imagen de sí mismo a diferente escala e invertida respecto a la imagen de la pared de espejos encima del monitor. El tamaño relativo de la imagen del espejo y de la imagen del monitor siguen cambiando en relación a la distancia exacta con respecto a ellos de un espectador en la habitación B. Si este espectador se coloca frente al otro espejo, el posterior, ve reflejada la imagen del monitor (que le enseña ahora su espalda), y su imagen frontal reflejada en el espejo. La imagen en el monitor será más pequeña o más grande que la vista en el espejo, en función de la distancia entre el espectador y el espejo.” (Graham, 1997, 108-109).

De nuevo Graham nos ofrece una estrategia para permanecer en un espacio en el que seamos observadores y observados, actores y espectadores al mismo tiempo de un espacio performático. Distorsiona y desestabiliza esta vez la percepción mediante las diferencias de la perspectiva y los tamaños de las personas que varían en función de la distancia al monitor o al espejo.

Otra de las obras basadas en tiempos y espacios reales, *Public Space/two Audiences* de 1976, es una de las obras más importantes y significativas de Graham. Se presentó en una de las exposiciones temáticas de la Bienal de Venecia del 76: *Ambiente/Arte*¹², comisariada por Germano Celant.

¹² Nota de Germano Celant, comisario de esta expo y de la bienal de 67 con arte povera.



Figuras 89, 90 y 91. Dan Graham, *Public Space/two Audiences*, 1976

En esta pieza Graham introduce al espectador en un espacio cerrado de cristales transparentes (ventana hacia el otro y hacia uno mismo) y espejos en los que cada individuo puede escoger su modo particular de ver, puede elegir su experiencia, su interacción o no con los otros o consigo mismo. Usa dos espacios separados pero genera la percepción de uno solo con el juego de espejos y reflejos, se introduce en un límite en el que la percepción de la propia realidad puede llegar a ser confusa, pues en el reflejo uno está en el mismo espacio que otros aunque en realidad esos espacios estén separados. Sin embargo, en todo caso se mantiene la posibilidad de interactuar con el resto de la audiencia, lo que lo vuelve a convertir en real. Una realidad que se configura a través de la propia audiencia.



Figura 92. Dan Graham, *Tunnel of Love*, ARCO Madrid, 2014

Lo que el artista propone, construye y ofrece no es un objeto artístico, es un espacio para la experiencia. Es el propio público el que se expone a sí mismo y a los demás.

La obra y pensamiento de Graham, mantiene una estrecha relación a lo largo de su carrera con todo lo que engloba las artes performativas, desde la música, el cine, el teatro o las que incluimos en los terrenos de las artes visuales. Lo hemos visto en los ejemplos que hemos seleccionado y analizado, y lo tenemos en cuenta analizando también sus reflexiones sobre el teatro y sobre el espectador. En su publicación *Rock, my religion* hay todo un capítulo dedicado al teatro que analiza las puestas en escena desde el Renacimiento. Es evidente que tanto las prácticas escénicas para la resolución de sus obras como la búsqueda de una espectador activo y la integración del público en la obra han sido grandes preocupaciones y objetos de investigación para este artista.

El particular interés por las máquinas escénicas que la Bauhaus proponía han sido una referencia crucial en la resolución de esos cubos reflectantes y transparentes que instalan al espectador en el centro de la obra de Graham, que tratan de objetivar el cuerpo físico del espectador, de su percepción y de su actuación en la obra. Un camino que ya trazaba la propuesta de Piscator cuando concebía una máquina escénica móvil que

incluyese al público en la acción, “una máquina arquitectónica móvil, lo suficientemente flexible y manipulable como para llevar a los espectadores hasta el centro de la acción en el escenario y, alternativamente, permitirles “vincularse con el actor en una nueva comunidad”¹³ (Graham, 2008, 227). Un camino que a Dan Graham, como a nosotros, le pareció utópico, y por ello necesariamente repensado, replanteado y sobre todo en el punto de mira de una nueva revisión plástica y dramática.

Estamos de nuevo ante la encrucijada en la que el deseo de un espectador activo nos lleva a la propuesta de un espacio para que sea él quien actúe, en la búsqueda de una comunión en la que el público sea el protagonista de la obra.

En ejemplos como los de Nauman o Graham, el espectador está obligado a entrar en la obra, participa de ella por ver condicionada su libertad espacial, se estimula la percepción de quien entra en la pieza de forma absolutamente física y sensorial.

6.1.3. Boltanski. La memoria como lugar de encuentro, tiempo y espacio comunes entre la obra y el espectador.

El tercero de los artistas que hemos elegido para entender el punto de vista que planteamos sobre esa relación obra-espacio-espectador, es Christian Boltanski (París, 1944). Boltanski nos ofrece, una vez más, una obra donde esta relación da la libertad absoluta al espectador pues no se ve tan condicionado ni espacial ni temporalmente, si no que puede vivir el espacio y el tiempo de la obra en libertad. La obra de Boltanski es un ejemplo más en el que el espectador completa la obra *in situ* en su relación con ella, la vive *in situ* durante el tiempo que él mismo decida y en directa conexión con su propia memoria y desde su experiencia. El espacio va a ser en esta propuesta un lugar de encuentro, un encuentro con y en la obra, y sobre todo un espacio que alberga la Vida.

La obra de este artista, al igual que las de Nauman o Graham, y como veremos en los siguientes capítulos la de Bernardí Roig y Jannis Kounellis, no debe tener una única lectura coherente. Es así en las obras que clasificamos como propuestas en el ámbito de la Instalación, y especialmente en las que hemos seleccionado. En todas el objeto pasa a ser

¹³ Graham cita a Manfredo Tafuri “The theatre as a virtual city: from Appia to Totaltheatre”, Lotus International, 1977.

algo no definido, provisional, y a favorecer la disociación, la dispersión, una propuesta indeterminada que el espectador debe reconstruir a través de su vivencia. Y precisamente esa indefinición en la forma y en el concepto es lo que hace que se tienda a construir de forma fragmentada. Una fragmentación que aparece tanto formalmente en la propia construcción de la obra en el espacio, como en el propio espectador.

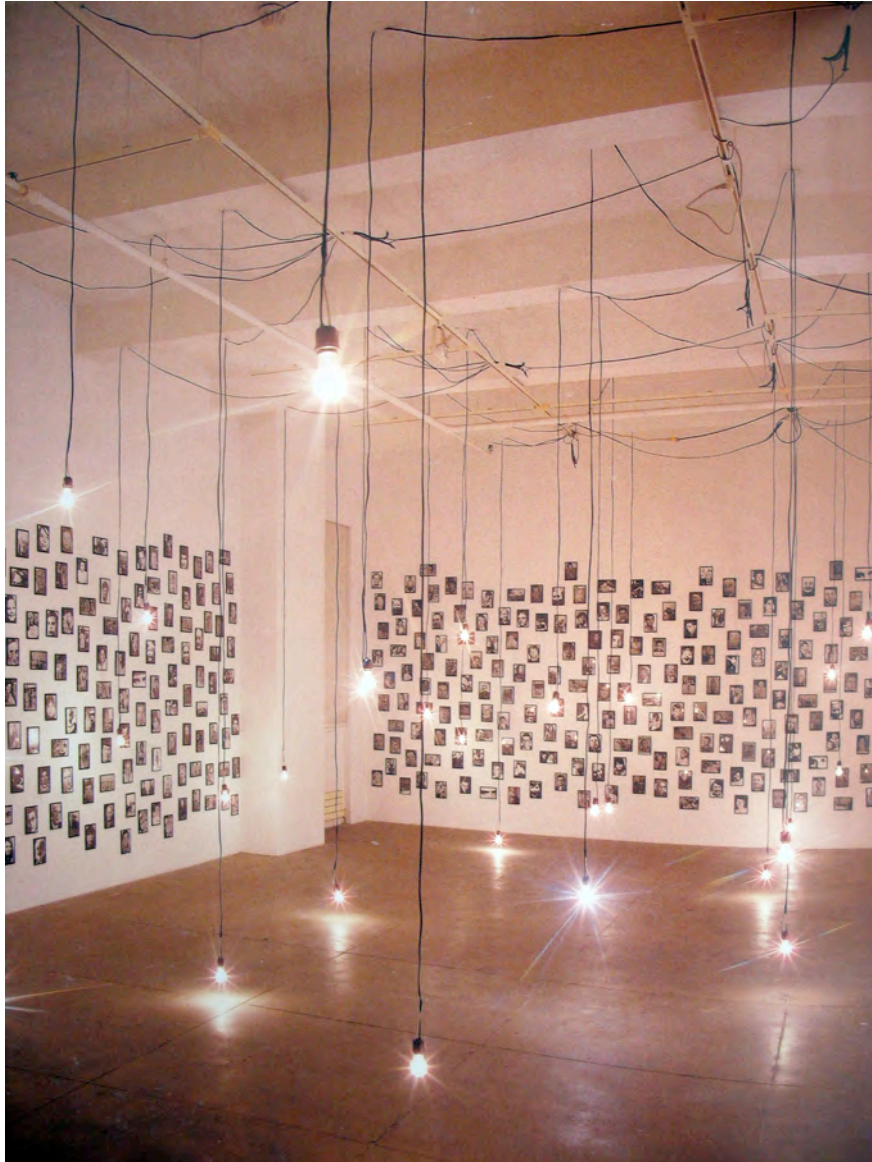


Figura 93. Christian Boltanski, *Humans*, 1994, Marian Goodman Gallery, New York

Los gestos artísticos que conforman la propuesta de Boltanski son: dejar colgar, arrastrar, deformar, deshacer, descomponer, destruir. Gestos que también veremos en los próximos estudios de caso y en los que además, a partir de ahora reconoceremos una gran carga dramática. Y seguramente ese interés dramático es lo que nos hace reflexionar tanto sobre las relaciones que las obras establecen con el espectador.



Figura 94. Christian Boltanski, *Réserve: Lac des morts*, 1990, Institute of Contemporary Arts, Nagoya, Japón

Esos gestos toman forma a través de los objetos distribuidos en un espacio. Boltanski además tiene una gran predilección por llevar a cabo sus obras en lugares específicos, que no suelen ser habituales espacios expositivos como galerías o museos. Iglesias, monumentos, capillas, pasillos, sótanos, etc., se convierten en sus escenarios para la transformación. Lugares que ya el espectador conoce antes y reconoce en otra circunstancia, en otra propuesta y que le ofrecen una nueva experiencia descontextualizada y nueva. Como nueva es cada propuesta en cada espacio aunque la obra ya existiese.

“LA ESCENA. LA SALA. Suprimimos la escena y la sala y las reemplazamos por un lugar único, sin tabiques ni obstáculos de ninguna clase, y que será el teatro mismo de la acción. Se establecerá una comunicación directa entre el espectador y el espectáculo, entre el actor y el espectador, ya que el espectador, situado en el centro mismo de la acción, se verá rodeado y atravesado por ella. Ese envolvimiento tiene su origen en la configuración de la misma sala.” (Artaud, 2006, 109).

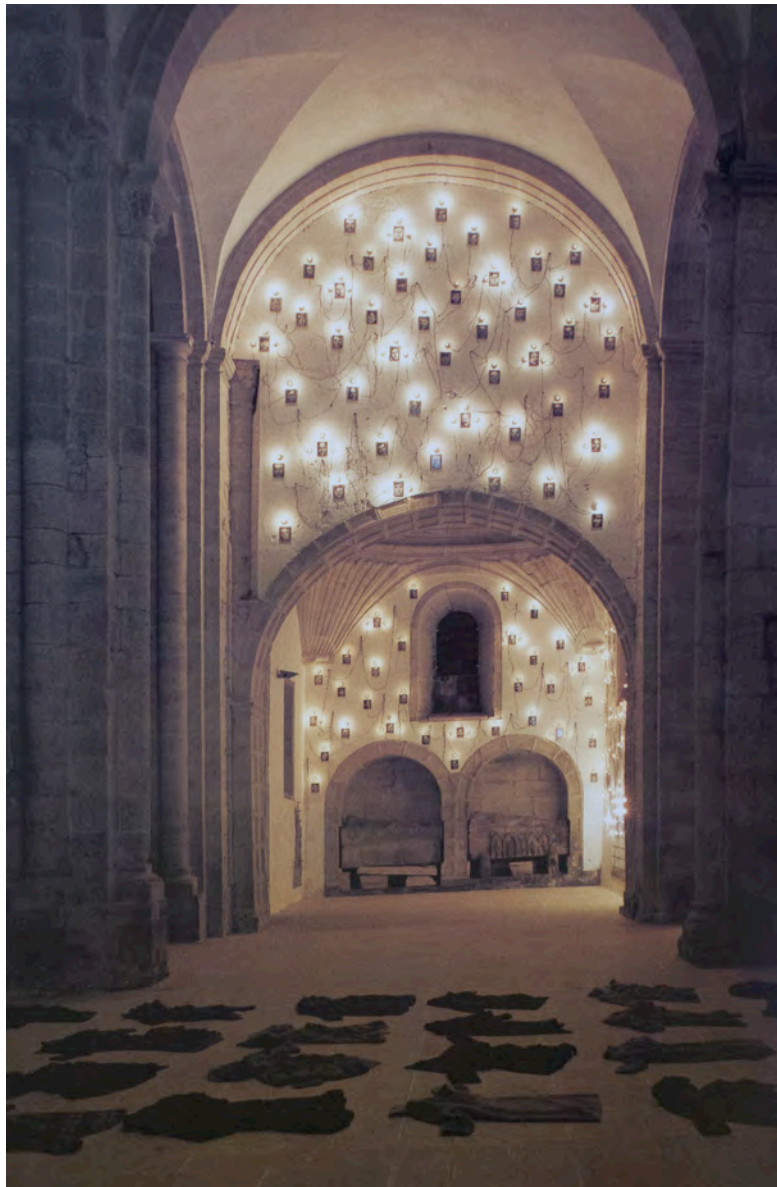


Figura 95. Christian Boltanski, *Archives*, 1987 en Iglesia de San Domingos de Bonaval 1996

Es la relación con cada objeto, con cada lugar, con cada luz o con cada sombra, con cada individuo, con cada realidad, la que hace que la obra siempre sea única.

La totalidad y unicidad en el momento de la obra es algo que este artista evidencia en cada propuesta. La obra desaparece tras la exposición, pues aunque la misma pieza participe en otra propuesta su “estar” en otro espacio se convierte en “ser” otra cosa. Los gestos y las acciones, que cada obra en cada lugar propone o desencadena, no se repiten nunca.

“Incluso si en el caso de la iglesia de Bonaval había obras que ya existían antes y que pertenecían a museos y coleccionistas, este *collage* de todas las piezas en el espacio, el encuentro de uno de mis relicarios con una tumba, o la luz de una vidriera cayendo sobre uno de mis monumentos, ya no se producirá más”. (Entrevista de Gloria Moure a Boltanski en Boltanski, 1996, 110).



Figura 96. Christian Boltanski, *Réserve du musée des enfants*, 1989, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris

En muchas ocasiones este artista construye sus exposiciones a partir de obras que ya existían pero que se renuevan y reviven en relación con el nuevo espacio donde se instalan. En cada nueva reunión, en cada nuevo espacio se transforman, surge así una nueva transformación de todo el conjunto convirtiéndose cada vez en un nuevo todo. Una reencarnación de su propia existencia en un conjunto que nunca antes había existido, cada vez partiendo de un nuevo origen y estableciendo una nueva dramaturgia en sí misma y para el espectador. Muta cada obra individual, y muta cada espacio donde vive durante un tiempo, y configura en esa totalidad una nueva realidad, una obra nueva y diferente, diferente a sí misma y diferente a cada conjunto y a cada relación establecida: consigo misma, con las demás, con el espacio, y con la individualidad de cada nuevo espectador.

Boltanski trabaja siempre la totalidad integrando la singularidad configurativa de cada propuesta, a través de composiciones abiertas configuradas mediante el cúmulo de obras. Consigue de esta manera que cada muestra, obra o exposición viva en una continuidad de inacabable transformación. La totalidad de cada espacio nuevo es una única obra, un lugar que transitar, que vivir, en el que la sola presencia, el estar, el permanecer, se convierten en un momento de experiencia única e irrepetible.

De este mismo modo se planteaba la exposición que Christian Boltanski crea en 1996 en la Iglesia de San Domingos de Bonaval, panteón de gallegos ilustres en Santiago de Compostela; y que Gloria Moure, comisaria de la exposición, presenta de la siguiente manera: “Muchas de sus obras son desasosegantes porque con acerada ironía poética coloca a las audiencias en un territorio perceptivo algo incómodo, que se visita voluntariamente con poca frecuencia. Es el ámbito de nuestras emociones en regresión hacia la despersonalización; la zona del inquietante encuentro sobre nuestra subjetividad y el flujo objetivo de las cosas y de la vida en su conjunto.” (Boltanski, 1996, 11)

De nuevo ese “territorio incómodo” que nos otorga Boltanski en todo su trabajo enroca con la crueldad artaudiana que buscamos. Cada pieza es materia, memoria, experiencia, sensación, reflexión, contenida en objetos e imágenes que configuran el recuerdo y la memoria de todos y de ninguno en particular. Son objetos mudos y sordos que permanecen como individuos aislados y nos hacen identificar nuestra

propia soledad, nuestro sentir como individuo aislado que experimenta y reconoce una serie de objetos que se insertan en nuestra memoria.

Utiliza reiteradamente fotografías y objetos, encontrados o autobiográficos, que propone con un carácter tan anónimo que podrían formar parte de la autobiografía y la memoria de cualquiera. Ordena montones de ropa con extremo cuidado, organiza pasillos de estanterías, agrupa fotografías sin nombre propio, construye retablos, ilumina y ciega miradas, cuelga telas y vestidos acompañados de luces y cables. Esas son sus pinceladas, sus gestos, tan comunes a cualquiera que hacen que cada uno los haga suyos.

“Esa habilidad de Boltanski para configurar objetos y disponerlos a modo de concreciones emocionales anónimas, sin soporte narrativo y que parecen rescatadas del olvido y de la perdición para luego volver a ellos, constituye uno de sus principales logros. Por eso se hace evidente que el hecho creativo, sólo puede entenderse como imitación de la vida, como participación de un paisaje, rebuscando humildemente en las huellas de las cosas, en nuestras, memorias y en nuestros sentimientos, reventando con sorna los bordes del discurso y sus convenciones.” (Moure en Boltanski, 1996, 30)



Figura 97. Christian Boltanski, *The Entry of the Turks into Van*, 1961

Conforma una estrategia técnico-conceptual que captura el sentimiento y la emoción sin una narrativa lineal. Su discurso fragmentado, no identifica acontecimientos concretos aunque hurgue en nuestra memoria, colectiva e individual, no narra, no se establece en un tiempo determinado ni asigna significados concretos. Por eso sus imágenes son también las de todos y la de ninguno en particular.

La relación de sus obras con el espectador son como un espejo que busca en la memoria de quien se pone ante ellas: “Lo que me ha interesado –y de eso he intentado hablar- es lo que yo llamo la pequeña memoria. Es lo que nos diferencia a unos de otros. La gran memoria se encuentra en los libros de historia, pero la acumulación de pequeños saberes que todos tenemos dentro constituye lo que somos. Sé que en esta lucha que he emprendido no hay esperanza. Alguien dijo: <<Hoy, morimos dos veces: una primera vez en el momento del fallecimiento, y la segunda cuando nadie te conoce ya en una fotografía>>. A menudo elaboro listas de nombres (*Suisses morts, ouvriers d’une usine du nord de l’Angleterre au XIXème siècle, artistas ayant participé à la Biennale de Venise...*) porque tengo la impresión que decir o escribir el nombre de alguien le devuelve la vida durante unos instantes; si lo nombramos es porque conocemos la diferencia.” (Entrevista de Gloria Moure a Boltanski en Boltanski, 1996, 108)

Irrepetible también es cada instante transitado, la memoria individual de cada espectador.

“Llego a una ciudad, hago preguntas, hablo a la gente, luego voy hacia otro lugar donde hago lo mismo. No es exactamente la misma pregunta, ni la misma situación, ni el mismo objeto visual que muestro, pero existe siempre ese deseo de encuentro. Ahora que las grandes utopías del siglo XX han fracasado, me parece cada vez más necesario en este mundo posthumano reencontrar al individuo y preguntarse cuál es nuestro lugar en el mundo. Que el artista, utilizando los más diversos medios, aún sabiendo que el arte permanece inmutable, encuentre otra manera de existir.” (Entrevista de Gloria Moure a Boltanski en Boltanski, 1996, 115)

Construye sus obras a base de objetos personales, reliquias guardadas en cajas, recuerdos, todos instantes de la memoria con carácter anónimo para que cualquiera las reconozca, las busque en sí mismo. Conjuntos de objetos cargados de

significados indefinidos, un drama sin identidad, la espiritualidad atea; y, precisamente en ese vacío individual cada uno se puede reconocer en el caos de imágenes que también lleva dentro, que arrastra en su memoria.



Figura 98. Christian Boltanski, *Reserve. The dead swiss*, 1991

“Lo que quiero hacer es contar pequeñas historias y estas historias plantean preguntas. Pero yo no hablo con palabras sino con imágenes; no hay respuestas, sino preguntas que provocan otras preguntas. La ventaja de la pintura sobre la novela es que la imagen es menos precisa que la palabra. (...) Pienso que el espectador no debe descubrir sino reconocer, desde la infancia hemos almacenado un enorme número de imágenes y de sensaciones, y el artista es alguien que las subraya, que pone el dedo sobre algo conocido. (...) La obra de arte es para mi una especie de estímulo que excita al espectador y le permite recrear una sensación. Siempre es el espectador el que hace la obra, el artista le muestra una imagen que él ya conoce, y éste la va a releer con su propio pasado, con sus propias experiencias.

(...) Cada uno debe poder reconocer algo que le es familiar, debemos hablar de manera suficientemente general para que cada uno pueda reencontrar algo de su propio pasado, de su propia cultura, de sus propios deseos.

Pienso que el artista es alguien que no tiene rostro, no es más que el deseo de los demás. Es como un hombre que tiene delante de sí mismo un espejo, y cada persona que lo mira dice: ¡Ah sí, soy yo! Debe hablar de su aldea, de esta aldea transformada en cada uno de nosotros.” (Entrevista de Gloria Moure a Boltanski en Boltanski, 1996, 108).

En definitiva Christian Boltanski en cada una de sus obras crea territorios perceptivos incómodos, despersonaliza los objetos cotidianos para que se conviertan en la parte más dramática de la vida de cada uno. Se afirma en el Caos, la no finalidad, la contradicción, con carácter dramático cargado de una fuerte angustia existencial.

Dramáticos en lo individual y deliberadamente teatrales en su puesta en escena. Volviendo a tomar este ejemplo, “La exposición de Christian Boltanski en el incomparable marco de la Iglesia de Bonaval de Santiago constituye una evidencia incuestionable de que un escenario puede en las artes plásticas, no solamente ser un truco, ni una ayuda superpuesta, sino el núcleo del propósito configurativo.” (Boltanski, 1996, 41)



Figura 99. Christian Boltanski, *Monument Odessa*, 1989, en Iglesia de San Domingos de Bonaval 1996

Escenario vivo de la experiencia estética, individual, única, irrepetible y cruel. Sin una dramaturgia prefijada, sin un texto definido, un espacio donde sucede el teatro, un teatro ritual, un teatro sagrado, un teatro encuentro.

Nos podemos adentrar en esos escenarios de percepción para crear nuestro propio drama. Alejando la idea de trama dramática en el espacio dramático que nos da la obra de arte. Moure en esta afirmación duda porque puede asociarse la idea de escenario o escenografía a lo narrativo, sin embargo, es ese sentido dramático sin texto, sin narrativa, el que nosotros queremos rescatar y posicionar en el interior de la Instalación. Un teatro sin esa trama, un espacio dramático sin narrativas lineales que nos conceda esos escenarios de percepción que ofrecen al espectador su propia vivencia dramática.

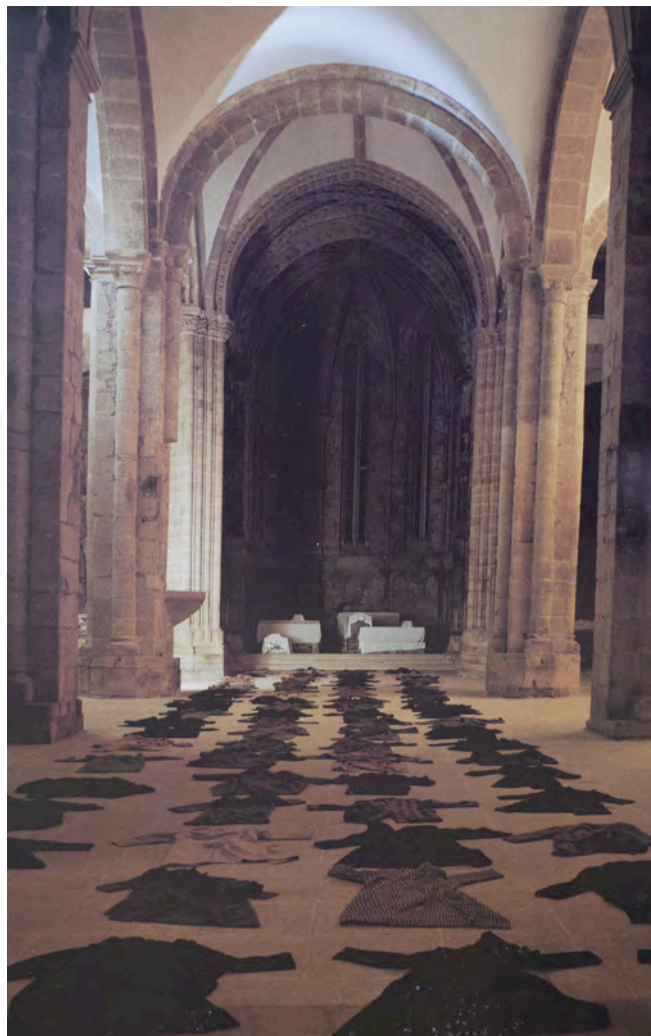


Figura 100. Cristian Boltanski, *Advento*, 1996, Iglesia de San Domingos de Bonaval

Encontramos en la obra de Christian Boltanski, una obra que incluye a la audiencia en un espacio que ofrece un paisaje habitable, un escenario de materiales y objetos cuya presencia no es neutral, por ello produce una acción, la que el espectador vive.

En una de las piezas durante esta exposición evidencia esa necesidad del espectador de vivir y decidir en la obra de arte. Durante el primer periodo de la exposición, en una de las naves de la Iglesia de Bonaval, se encontraba un montón de ropa que el espectador podía coger. Podía llevarse incluso todo lo que en una bolsa cupiese, se le proponía esta acción que además de interactuar con la obra le consiente hacerla suya hasta poseer una parte. Pasado un tiempo, durante el segundo tiempo de exposición ese mismo espacio y ese mismo montón de ropa se habían transformado. Primero poco a poco por la intervención de los propios espectadores, después radicalmente por la acción del artista. Ese cúmulo de ropa se había dispuesto como una alfombra que no se podía pisar. Ahora cubre todo el suelo y lo convierte en inaccesible, prohibido al tránsito y al contacto directo, arrebatado de las manos, sólo podía ser contemplado desde la puerta.

Se transforma material y espacialmente la obra, una obra que ya había creado un deseo y una necesidad en el espectador y que ahora se ha contradicho radicalmente. A la primera acción del espectador se impone después la no-acción, no le queda mas remedio que asumir la imposibilidad de su deseo de entrar, actuar, vivir y hacer suya la obra.

José Jiménez, a quien tenemos mucho en cuenta para este trabajo por su pensamiento acerca del espectador, su tiempo, su espacio, y su función en el arte contemporáneo, publica también un texto para la exposición de Boltanski en Galicia a la que nos venimos refiriendo. En el texto, precisamente titulado *Teatro de la Transformación* se afirma lo siguiente:

“El sentido teatral de *Advento* es determinante. A través de la puesta en escena, de la dramatización implícita, se establece la continuidad entre el ritual y el arte. Se identifica así la significación originaria de la *mimesis*, como escenificación ritual del relato mítico en los cultos de iniciación, y su prolongación en el arte.

La pieza actúa como un acto de evocación, como un peregrinaje a través de la memoria, que permite trascender la muerte en una promesa de resurrección. Lo que está, en último término, siempre presente en la imagen de la metamorfosis: el cambio de formas es afirmación sobre la vida y sobre la muerte” (Boltanski, 1996, 59)

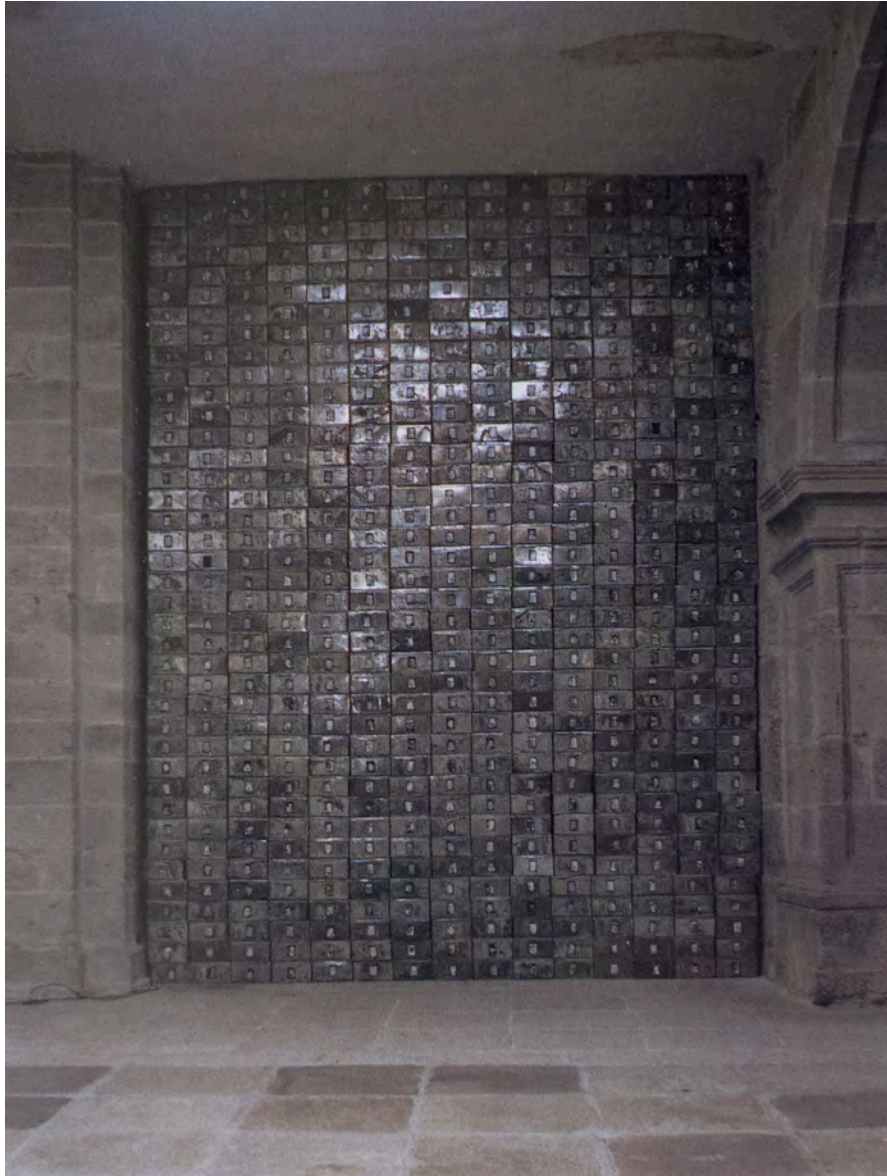


Figura 101. Christian Boltanski, *La Réserve des Suisses Morts*, 1991, en Iglesia de San Domingos de Bonaval 1996

Otra vez se reconoce tanto el carácter dramático del trabajo de este artista como la crueldad que desencadena al incrustarse en la memoria y la identidad individual de cada uno. La tragedia, en su sentido más clásico, se encuentra también obviamente en la obra de Boltanski. Los signos que en su obra se contradicen, la tensa combinación de elementos fríos, distantes, congeladores de tiempo, con los

cálidos, cercanos y en incesante movimiento, son signos de muerte y recuerdos de vida. El tránsito que permanece en el lugar de la memoria y que precede a la muerte absoluta.

Boltanski evidencia lo más hiriente del destino y de la memoria, nos hace conscientes un destino anónimo, del olvido. Un olvido que manifiesta como castigo y del que sólo nos salvaría la memoria, en ella está la única esperanza de vida. Entiende el final de la memoria como muerte absoluta, antes lo citábamos diciendo que “morimos dos veces”, y es la acumulación de esas imágenes anónimas, la construcción de esa memoria individual y colectiva al mismo tiempo con la que trata de rescatar de esa muerte absoluta a los retratados, a sí mismo y al espectador.



Figura 102. Christian Boltanski, *Reserve, The Dead Swiss*, 1989. Whitechapel, Londres

La fotografía para este artista captura un momento de vida, que sin embargo en ese mismo instante es también el momento de su muerte. Es la detención de un

tiempo para transformar su propio presente en pasado, y es también la posibilidad de congelar ese instante efímero. Un instante efímero que perteneció a personas anónimas, congeladas y detenidas en un tiempo también desconocido e intencionadamente indefinido.

Por medio de esa indefinición y ese anonimato se evidencia la fragilidad de la memoria y el inminente olvido. No importa dónde estaban, no importa de qué acontecimiento formaron parte, o qué hicieron, tampoco importa dónde fueron tomadas las fotografías o por qué, importa que son individuos al borde del olvido, personajes propios o ajenos a punto de desaparecer. Sin embargo, Boltanski se apodera de ellos en el instante anterior a su desaparición y los rescata, y nos hace cómplices de su rescate, pues podrían ser nuestras también esas imágenes y estar a punto de desaparecer de nuestra memoria.

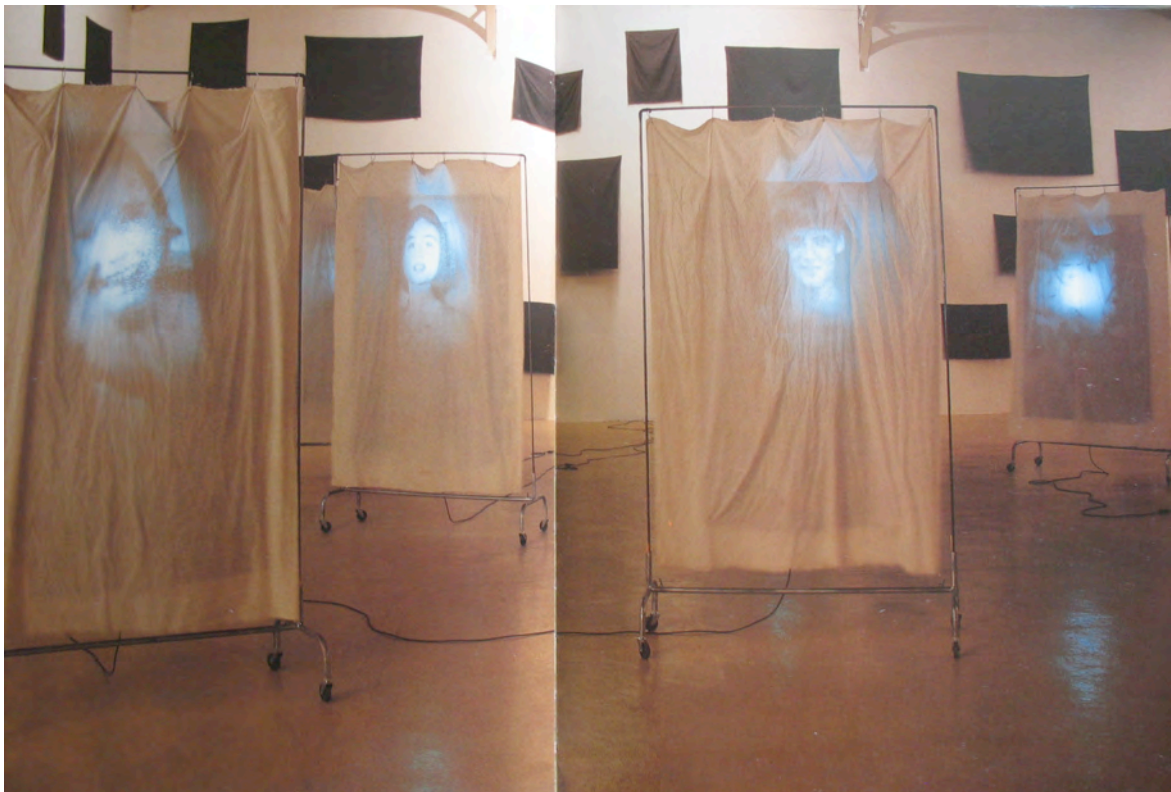


Figura 103. Christian Boltanski, *Portant e Les Concessions*, 1996, Galerie Yvon Lambert, París

La luz muchas veces las ciega y las nubla. Nos impide la clara mirada. Nos evidencia la dificultad así como la oscuridad del olvido. Nuestra mirada y nuestra memoria son atacadas.

Boltanski recurrentemente usa vestidos y usa fotografías, son sus objetos y sus gestos. Ambos arrastran consigo el peso del tiempo, ambos tienen el poder de transformar nuestra mirada en memoria porque de ambos hemos sido partícipes. Las fotografías son siempre una imagen del pasado, y los vestidos, la ropa usada también son un signo de ausencia, de vacío, de lo que ya no está, son sólo un recuerdo, “exactamente como un cadáver es al mismo tiempo un objeto y el recuerdo de un sujeto”. (Jiménez cita a Boltanski en Boltanski, 1996, 56).

En lo particular de la exposición de Boltanski que estamos usando de ejemplo, advertimos claramente una serie de características de su obra que nos permiten hacer nuestras afirmaciones, pero que sobre todo se pueden amplificar a todas sus propuestas. Sucede así cada vez que hemos podido vivir obras como *Les enfants de Dijon*, *Reserva de suizos muertos*,... o su maravillosa y terrible intervención en el Monte di pietà en Palermo en 2000.

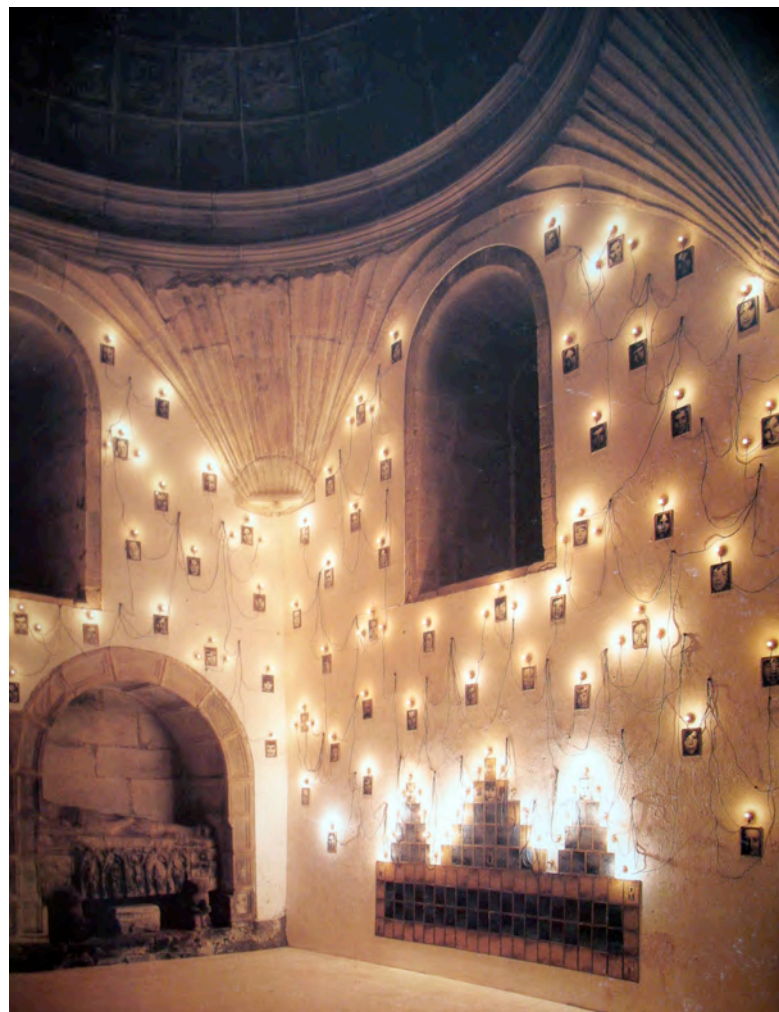


Figura 104. Christian Boltanski, *Les enfants de Dijon*, 2000, Monte di pietà, Palermo

“*Adviento* es también el signo de una reconciliación del pasado y el futuro, de la vida y de la muerte. De una superación del devenir en el tiempo de plenitud o de la presencia.

En ese plano, que instaura una de las relaciones más fecundas posibles entre el arte y lo sagrado, alcanzamos el giro de la consumación estética. El momento de presencia y comprensión de la belleza, en una variante no esteticista.

Belleza terrible. Más allá de lo que usualmente podemos soportar. Y que nos muestra los caminos abiertos, los itinerarios circulares, entre la vida y la muerte.” (Jiménez en Boltanski, 1996, 60).

Adviento es el tiempo de espera, la espera es permanecer en el cambio, en la transformación, en la metamorfosis. Es el tiempo de reconciliación entre pasado y futuro, de la vida y la muerte de cada presente. Es el momento de la experiencia, y es el momento en el que el espectador vive su tiempo y su espacio: permanece en la transformación cruel.

El espectador es envuelto por esa belleza terrible, belleza cruel, que nos pone al límite de nuestra propia resistencia. Que nos sitúa entre la vida y la muerte, entre el arte y lo sagrado, en el tránsito del ritual, pues como cualquier teatro que quiera ser cruel debe ser también sagrado.

Evidentemente, el título de esta obra resulta profundamente adecuado y significativamente simbólico. El “*Adviento*” es, como se sabe, el primer periodo del año litúrgico cristiano y se caracteriza por ser un “tiempo de espera vigilante”, que exige una actitud positiva de acción en esa espera que exige el cambio de conducta para prepararse a la llegada de la Navidad en una pugna para superar las debilidades de la naturaleza humana. Incluso se predica la necesidad especial de un amor al prójimo que debe manifestarse con los más vulnerables socialmente (peregrinos, viudas y pobres). Los ritos litúrgicos ponen de manifiesto una rica simbología de velas y coronas vegetales, que expresan la lucha para buscar la vida y la inmortalidad en un momento en el que el invierno cercano parece anularlas. Tiempo sagrado y espacio simbólico que constituyen seguramente un sustrato imaginario y sustantivo para el gesto del artista.

“Pienso que en mi caso, existe siempre el deseo de hacer preguntas y de conmocionar. Mi arte no es intelectual, y para emplear una palabra difícil, mi deseo es hacer un arte “sentimental”. Evidentemente, soy un pintor de la segunda mitad del siglo XX que utiliza un vocabulario de su tiempo. En mi trabajo, hay una parte de ambigüedad, los signos que empleo tienen a menudo diversos sentidos, y descubro yo mismo las significaciones que no veía antes. A menudo me sirvo de un simbolismo ligado al terreno de la religión: las lámparas débiles o la velas evocan, por ejemplo, la vulnerabilidad de la existencia. Procuro concebir mis exposiciones como una globalidad, el espectador no está invitado a mirar una imagen y luego otra, sino más bien a dejarse absorber y trazar un camino. Mi arte se sitúa quizás entre el teatro y la pintura, el espectador se convierte en actor y la noción del tiempo entra en juego.” (Entrevista de Gloria Moure a Boltanski en Boltanski, 1996, 108)

6.2 EL ESPECTADOR ACTOR.

“Sólo tiene derecho a llamarse autor, es decir creador, quien tiene a su cargo el manejo directo de la escena.” (Artaud, 2006, 133).

Cada vez que el espectador hace suyo el tiempo y el espacio de la obra de arte es el actor de un hecho dramático, es quien se sitúa en el centro mismo del acontecimiento de la obra, que además es teatral. El espectador es el único responsable de la acción en la obra, una acción que además no responde a ninguna dramaturgia aunque sí sea dramática, y que por encima de todo, es única y verdadera. Por lo tanto es totalmente fiel al Teatro de la Crueldad de Artaud, y a lo que exigía Derrida a un teatro moderno.

“La teatralidad tiene que atravesar y restaurar de parte a parte la “existencia” y la “carne” (Derrida, 1989, 318). La existencia y la carne del espectador, el espectador que no ve un reflejo en la obra sino que es investido por ella, la obra es la fuerza que de manera cruel le hace actuar. Para Artaud la vida en escena, ese suceder de verdad que sólo se da en el momento real de la obra depende solo de quien está presente en ella, por eso el creador, el autor, no es quien dirige sino quien está presente.

Para que se dé esta teatralidad, la existencia y la carne, o el espíritu y el cuerpo, de quien ocupa el espacio escénico es el que la hace posible. El espectador valiente que se deja transformar por la crueldad es el verdadero creador de esa teatralidad, que ya no es ficticia sino real y verdadera.

En la acción de estas escenas ése es el creador que vive su drama. Quien actúa en el espacio es de nuevo el espectador, cuando es investido por lo que sucede en una instalación.

Este espectador que actúa, al igual que la obra no representa sino que presenta, es el actor que hace de sí mismo, que presenta su realidad y su experiencia, como Kantor los definía. Volvemos a Tadeusz Kantor en este punto crucial en el que afirmamos ya un espectador actor, porque en gran parte de su teatro reconocemos por un lado, imprescindible para nosotros, de nuevo otra búsqueda del teatro de la crueldad; y por otro lado, consideramos su aportación fundamental al teatro, al happening y a la performance, aunque lo más importante para nosotros es cómo él de nuevo otorga un valor fundamental a la propia vida de los objetos y a cómo el espectador acciona una vivencia en relación con ellos.

Se necesita otorgar ese valor al espacio y a los elementos que los ocupan para que sea el espectador quien lo ocupe durante su propio tiempo, de esta manera podrá ser el único protagonista de sus acciones, que son dramáticas y que son teatrales, pero sobre todo que no están dirigidas, que son libres e irrepetibles.

Hemos visto cómo cada artista que hemos analizado nos ofrece un espacio sagrado, en el que no se privilegia el habla, que es “total”, que es un acto político, que existe sólo en el presente y que lo construye el espectador. En las obras que hemos analizado y expuesto “particularmente intenso se hace ese desgarramiento en la experiencia contemporánea del tiempo” (Jiménez, 1989, 33)

Pensamos que todos ellos realizan gestos que no respetan el tiempo de la narración, esto pone al espectador en esa experiencia propia del tiempo que es desgarradora y también cruel que menciona José Jiménez. Es esta la vía para

aumentar su dramatismo y sobre todo para poner en manos del espectador ya no solo el tiempo, sino todo el valor teatral de la obra, y toda su vida.

Esta teatralidad se convierte en realidad en una narración que no se produce nunca, se congela en el propio espacio de la obra, ahí se paraliza, en su propia contradicción.

“Se trata nada menos que de cambiar el punto de partida de la creación artística, y de trastornar las leyes habituales del teatro. Se trata de sustituir el lenguaje hablado por un lenguaje de naturaleza diferente con posibilidades expresivas equivalentes a las del lenguaje verbal, pero nacidas en una fuente mucho más profunda, más alejada del pensamiento.” (Artaud, 2006, 124)

Reconocemos ahora este teatro que trastoca sus propias leyes habituales en cuanto al lenguaje y a la narrativa de la obra. El lenguaje que construye y da vida a la obra es la del cuerpo del espectador, sus acciones llenarán el espacio escénico de un teatro que surge de una naturaleza distinta, la del propio espacio. Los elementos que lo configuran y que son el gesto del artista son los que la audiencia activará con su presencia.

En el segundo capítulo de este trabajo se anticipaba ya la posibilidad de un teatro de la crueldad en el espacio de la instalación. Y como hemos podido comprobar en los estudios de las obras que se han expuesto en esta parte de la tesis, y como más adelante veremos en los estudios de Kounellis y Roig: el espectador va a ser el único en actuar en este nuevo teatro.

En todos estos casos, las propuestas ahondan particularmente en el proceso, por encima de la obra terminada. Un proceso que se comparte también con quien transita la obra, con quien habite ese escenario.

La obra actúa desde el espacio en lo sensorial, el espectador actúa en el espacio desde su experiencia. La materia en el espacio, el recorrido, el tiempo de un nuevo teatro se presenta deliberadamente inacabado. De esa manera la acción de la obra es lanzar el ofrecimiento de una experiencia, pero en el momento de la obra la creación está en manos del espectador. Es sólo él quien debe re-accionar, actuar, ser actor y espectador de un nuevo, único e irrepetible drama, el de él mismo en la vivencia de la obra de arte.

La creatividad y la espontaneidad del espectador que vive la energía de la obra en su materialidad y en su espiritualidad, transforma su propia experiencia. Algo le sucede, y ese “suceder” algo, es una acción, es una actividad del espectador, que a su pesar o no, no puede ser pasivo, esa es su imposibilidad. El espectador está deliberadamente obligado a ser activo, a actuar.

Si definimos la Instalación como la respuesta a las utopías teatrales de Artaud, de Grotowski y de Kantor; debemos también definir al espectador como el actor de ese teatro que es interpelado por esa utopía.

Kantor además nos ayuda a identificar lo que debe ser un nuevo actor con lo que es un espectador activo:

“El nuevo actor.

Ese nuevo actor, atrapado en su aventura con lo real, prescinde de sus dotes de representación tradicionales. No las necesita; es más, son un obstáculo. En cambio, debe tener una alta capacidad de concentración, de centrarse en una acción durante un largo tiempo, la capacidad de “cercar” el objeto, de crear una situación en torno a él, y , el valor más importante, que excede sus viejas capacidades:

la sensación

de “lo imposible”, hacia donde es capaz de proyectarse él mismo y proyectar la situación.” (Kantor, 2010, 109).

Este nuevo actor no necesita herramientas especiales, ni grandes dotes para la recitación, ni un cuerpo especialmente preparado. Este actor como el nuevo espectador se sirve sólo de su cuerpo y de su experiencia. Este actor-espectador se sirve sólo de su valentía para habitar un espacio nuevo y para “cercar” o dejarse “cercar” por los objetos y elementos que se encuentra en esa nueva situación. Los límites de su propia proyección, situación y transformación los establece él mismo.

La relación entre la obra y el espectador (o actor) atraviesa inevitablemente y de forma real el cuerpo. La presencia física de quien ocupa el espacio de la obra es imprescindible para que esta suceda, y esa presencia es necesaria si pretendemos que ese encuentro sea real y a su vez propia tanto de los espectadores como de los actores, cuando éstos existen.

“Cualquier tentativa de recuperación de lo real para por la afirmación del cuerpo. El cuerpo del actor constituye el límite de la representación: el actor puede fingir ser otro mediante la palabra o el enmascaramiento visual, pero no puede desprenderse de su cuerpo, no puede fingir ser otro cuerpo. También constituye el límite de la creencia por parte del espectador, que puede *transportarse* imaginariamente a los lugares y situaciones que le propongan los actores, pero nunca podrá salir de su cuerpo.” (Sánchez, 2007, 309).

Ahora bien, si la relación entre el cuerpo del actor y el del espectador supone en cualquier caso un límite, bien de la verdad en la actuación o bien por la creencia del espectador, eliminemos ese límite con la unificación de ambos personajes.

El espectador-actor que de lo único que no puede escapar es de su propio cuerpo, no podrá tampoco crear una ilusión o una mentira sobre la experiencia estética, al menos no en su propia realidad, siempre podría hacer ficticia la experiencia pero para eso debería recurrir a la palabra o a la simulación, y en ambos casos traicionaría la verdad, crearía una dramaturgia que bien podría ser repetida.

Para evitar lo no verdadero proponemos eliminar la figura del actor si ésta es distinta a la del espectador. Un actor o un performer en el espacio no sólo supone un límite en cuanto a la verdad de la palabra o de la máscara o incluso la acción, es la encarnación de una dramaturgia de un modo u otro condenada a la repetición. Y por otro lado es un controlador del tiempo de la obra. Sin embargo el espectador que sea actor no obedece a textos ni tiempos, su cuerpo y su experiencia en la obra son su verdad.

Es de esta manera la instalación como configuradora de una imagen en arte la que nos ofrece el soporte perfecto para la actuación verdadera del espectador.

“La separación del escenario y la sala es un estado que debe superarse. La finalidad misma de la performance consiste en suprimir, de diversas maneras, esta exterioridad; poniendo a los espectadores sobre el escenario y a los performistas en la sala, suprimiendo la diferencia entre el uno y la otra, desplazando la performance a otros lugares, identificándola con la toma de posesión de la calle, de la ciudad o de la vida. Y, sin duda, este esfuerzo por trastornar la distribución de los lugares ha producido no pocos enriquecimientos en la performance teatral. Pero una cosa es la redistribución de los lugares y otra cosa diferente es que el teatro atribuya la finalidad de reunir a una comunidad poniendo fin a la separación del espectáculo. Lo primero conlleva la invención de nuevas aventuras intelectuales, lo segundo una nueva forma de asignación de los cuerpos a su lugar correcto, que en este caso viene a ser su lugar comulgante.” (Rancière, 2010, 21).

Efectivamente el escenario y la sala deben superarse, o fundamentalmente unificarse. Para ello debemos eliminar lo que limita esa fusión, lo que nos impide situarnos en los lugares de encuentro, en los espacios fronterizos, así como al intercambio de roles en la dimensión dramática y teatral de la propia vivencia de la obra. Actores y espectadores pueden estar revueltos en un único espacio, pero siempre unos ejercerán de directores sobre las acciones de los otros.

La separación del espectáculo es lo que nos concede un espacio dramático en el que el espectador verdaderamente actúa.

La manera de identificar y unificar el arte y la vida, de la misma manera que el espectador y el actor es mediante la hibridación de los medios y las formas de arte y de la imagen. En por tanto necesario “revocar el privilegio de vitalidad y de potencia comunitaria concedido a la escena teatral para ponerla a igual nivel frente a la narración de una historia, la lectura de un libro o la mirada puesta en una imagen. Propone, en resumen concebirla como una nueva escena de la igualdad en la que se traducen, unas a otras, performances heterogéneas. Pues en todas esas performances se trata de ligar lo que se sabe con lo que se ignora, de ser al mismo tiempo performistas que despliegan sus competencias y espectadores que observan lo que sus competencias pueden producir en un contexto nuevo, ante otros espectadores. Los artistas, como los investigadores, construyen la escena en la que se exponen la manifestación y el efecto de sus competencias, ya inciertos en los términos del nuevo idioma que traduce una nueva aventura intelectual. El efecto del idioma no puede anticiparse. Requiere espectadores que interpreten el papel de intérpretes activos, que elaboren su propia traducción para apropiarse de la “historia” y hacer de ella su propia historia. Una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y traductores” (Rancière, 2010, 27)

Las imágenes nos ofrecen una información no lineal. Sus elementos son signos, gestos poco interpretables porque no son narrativos, o porque la narración sólo pertenece al propio espacio de la obra, niega su propio significado para esperar que sea el espectador el que la reconstruya. Imágenes que evocan la puesta en escena, el espectador será actor y autor de su propio drama, envuelto en un conjunto estratificado de elementos que componen un lenguaje físico. Un lenguaje construido a

partir de significados no unívocos que se distancian y se vuelven a unir evitando forzar una interpretación única, sino pretendiendo dar lugar a la experiencia real, a la vida. Es la búsqueda de una comunicación sensorial basada en el espacio y en el gesto.

Es esos lugares el espectador al enfrentarse a la obra ha de enfrentarse al espejo de sus propias obsesiones eróticas, su primitivismo, su animalidad, sus miedos, su propio sentido de la vida y de las cosas, permaneciendo en un plano que no es convencional o ilusorio, sino interior.

**ENCUENTROS EN EL LÍMITE ENTRE EL ARTE Y EL TEATRO:
LA INSTALACIÓN COMO ESPACIO DRAMÁTICO**

**7. JANNIS KOUNELLIS:
LA EXTENSIÓN DEL OBJETO EN EL ESPACIO
COMO ESCENARIOS DE VIDA**

7. Jannis Kounellis: la extensión del objeto en el espacio como escenarios de vida.

“Creo configuraciones en un entorno espacial redescubriendo una y otra vez el significado del drama”. (Kounellis, 2001, 290)

En esta encrucijada en la que nos encontramos entre el Arte y el Teatro, en el lugar donde se encuentran los límites y donde se diluyen las fronteras entre las artes visuales y las dramáticas, y sobre todo queriendo acentuar que en la Instalación sucede el hecho dramático, vamos a llevar a cabo dos estudios de caso: Jannis Kounellis y Bernardí Roig. El primero, lo centraremos en el análisis de la obra y del pensamiento de un artista, Kounellis, de importancia internacional e indiscutible presencia en la historia del arte actual.

Dedicaremos por ello una parte de la investigación a analizar y comprender el trabajo de Jannis Kounellis (El Pireo, Grecia, 1936), y a vincularlo estrechamente con el hecho dramático, con las estrategias del teatro, con la Tragedia clásica y con la crueldad de Artaud.

Lo hemos elegido porque consideramos que tanto su obra plástica, como sus propuestas escenográficas y su pensamiento¹ coinciden con lo que tratamos de demostrar: que la instalación es un lugar donde el hecho dramático acontece.

Hemos llegado a un punto en el que ya podemos defender esta hipótesis y lo veremos pausadamente en la obra de un artista contemporáneo y actual, que retiene y contiene todo el dramatismo de la tragedia clásica, de la más pura y tremenda tragedia Shakesperiana, y de una tragedia que encuentra en el teatro aún hoy una vida, especialmente gracias a la resurrección de la esencia de esa tragedia que hacen tanto artistas como nuevos dramaturgos.²

Además de tragedia, como decíamos su obra nos sitúa en el centro de una experiencia dramática, las relaciones que se establecen entre la obra y el espectador son similares a las que investigadores teatrales han pretendido crear entre actores y espectadores, el trabajo de Kounellis ofrece un recorrido al espectador que es casi un trazo o un gesto más en la obra.

Por último, Jannis Kounellis es un artista cuya obra nos otorga una experiencia de vida que enlaza con las pretensiones de Artaud. Situación dramática, tragedia y crueldad tienen cabida en los espacios que Kounellis construye. Su disposición y su extensión del conflicto entre la vida y la muerte late en todas sus intervenciones.

¹ En el análisis que desarrollamos sobre la obra y pensamiento de Jannis Kounellis han sido de importancia crucial los textos escritos por el propio artista, publicados en numerosas ocasiones en revistas y sobre todo reunidos reiteradamente en muchos de sus más importantes catálogos. Lo que evidencia su imponente presencia en una relación indiscutible e inseparable con su obra. Son la mayoría de las veces declaraciones de intenciones como artista, reflexiones que narran su pensamiento y cómo afronta la vida y el arte, descripciones de su trabajo, pensamientos teatrales e incluso ficciones, textos dramáticos a través de los cuales se posiciona en la encrucijada en la que tratamos de ahondar entre el arte y el teatro. Es por eso también que hemos considerado incluir en este capítulo un anexo que reúne algunos de estos textos, si no todos, sí los que para nuestras tesis son de mayor relevancia.

² Para la resurrección de la tragedia desde en un contexto postdramático, que es el que nos interesa, es fundamental la figura Wadji Mouawad (Líbano, 1968). Dramaturgo y director de teatro, reinventa la tragedia clásica en el siglo XXI, igual que Kounellis, en ese límite entre lo antiguo y lo moderno desde la vida, desde la verdad, y hacia el destino más cruel del ser humano, arrastrada inevitablemente su verdad hacia un destino inevitablemente trágico. Así lo demuestra en obras como "Seuls", un monólogo interpretado por el mismo con un final tan plástico, performático e infinito como la obra de Jackson Pollock; o en la tetralogía de once horas (como las tetralogías griegas, son tragedia pura) formada por: "Littoral", "Incendies", "Forêts" y "Ciels". Y como en Kounellis el viaje de Ulises es una importante presencia: "Pretendía volver a un país que había acabado por ser un fantasma en mi memoria, con la esperanza de que lo que en la infancia viví como una suma de horrores no fuera más que un mal sueño. Pero mi ilusión se esfumó. Ver los lugares olvidados fue un recuerdo espantoso, que me transportó a un pasado real. No fue tanto un viaje iniciático como una odisea, porque la odisea es un retorno hacia sí mismo" (Libro de notas *Le Sang des promesses*).



Figura 105. Jannis Kounellis, *Sin título*, 1973



Figura 106. Jannis Kounellis, *Sin título*, 1970

Usamos la obra de este artista que desde sus primeras piezas pictóricas y también performáticas de finales de los años 50 hasta hoy, mantiene una búsqueda activa en esa relación entre el arte y la vida. Ha expandido los límites que definen el cuadro así como los usos de la acción y consigue situarse en un espacio en el que los elementos que componen su obra generan esa acción, configuran una imagen y ocupan un espacio y un tiempo reales que posicionan al espectador ante su verdad. La verdad del objeto artístico y la del espectador se encuentran por tanto en esos escenarios de vida que reclamamos en la propuesta artística. Esos elementos extendidos en el espacio, a veces objetos a veces, animales, a veces individuos, a veces orgánicos, a veces inorgánicos, a veces vivos, a veces muertos son los que configuran esos espacios, aptos para el teatro y aptos para la vida.

No podemos olvidar que además es un artista que ha formado parte fundamental del llamado Arte Povera.

Queremos entender la obra de arte como una herramienta activación del pensamiento. Así lo hace Kounellis, así es si consideramos fundamental la presencia activa del espectador, así es para todos los artistas que se han trabajado a lo largo de esta tesis, y así lo hicieron también la mayoría de los artistas que Germano Celant reunió para la Bienal de Venecia de 1968, y bautizó como Arte Povera.

Celant juntó para la exposición un grupo de artistas italianos, que sobre todo se habían propuesto manifestarse artísticamente en libertad de conceptos y de formas o materiales. Para todos ellos el eje fundamental sobre el que giraba la obra tanto conceptual como plásticamente era el propio ser humano. Estos artistas son: Pistoletto, Boetti, Zorio, Fabro, Anselmo, Piacentino, Giraldi, Prini, Merz, Kounellis, Paolini y Pascali. Todos ellos comparten una actitud “pobre” y una estrecha relación con lo “real”, una actitud tan libre como radical que defiende un trozo de carbón como obra de arte y que sobre todo ahonda en la búsqueda que aúna el arte y la vida.

Debemos tener sin duda en cuenta el manifiesto que Germano Celant redacta a propósito de esta Bienal del 68: “Arte Povera. Apuntes para una guerrilla”. Es un texto que se publica por primera vez en el N° 5 de la revista Flash Art en Roma en 1967 (nov-dic). De ahí hemos extraído los siguientes párrafos, pues son de crucial

importancia para el arranque de una propuesta artística, la del Arte Povera que es particularmente relevante para nuestra tesis:

“Se trata de una nueva actitud para recuperar un dominio “real” de nuestro ser, que lleva al artista a desplazarse continuamente del lugar que se le ha asignado, del cliché que la sociedad le ha estampado en la muñeca. El artista deja de ser explotado para convertirse en guerrillero; quiere escoger el lugar de combate, disponer de las ventajas de la movilidad, sorprender o golpear, y o lo contrario.

Así pues, tenemos, una búsqueda “pobre”, entregada a la identificación entre acción y hombre, entre comportamiento y hombre, que elimina así los dos planos de la existencia. Se trata de un ser que prefiere la esencialidad de la información, que no dialoga ni con el sistema social ni con el cultural, que aspira a presentarse de improviso, y, sin ser esperado por lo que respecta a las expectativas convencionales; de un vivir asistemático en un mundo donde el sistema lo es todo. Es una actitud (que, evidentemente, no desea contraponerse a ninguna búsqueda particular, por lo que su resultado no es una corriente sino un modo de comportamiento que evita incluso la competencia, precisamente para no volver a caer en la integración en las leyes del sistema y en el dialogo con él) preocupada por descubrir el significado factual del sentido emergente del vivir humano. Una identificación entre hombre y naturaleza que no persigue ya el fin teológico de *narrador-narratum* medieval, sino un intento pragmático de liberación y de no añadir objetos e ideas al mundo tal como se presenta actualmente. De ahí la abolición de cualquier posición categorial (pop, op, o estructura primaria) por obra de una focalización de gustos que no añaden nada a nuestra percepción culta, que no contraponen como el arte a la vida, que no conducen a la quiebra y a la creación del plano del doble Yo y el mundo, sino que viven como gestos sociales autosuficientes, a modo de liberaciones formativas y compositivas, antisistemáticas, preocupado por la identificación entre hombre y mundo.”

La estrecha relación con lo “real”, tanto en los gestos que componen las obras de estos artistas, y muy en particular en Kounellis, como en la relación que van a plantear entre la obra y el espectador es precisamente lo que tratamos de defender con nuestra tesis.

Una piedra es una piedra, un muro, un espejo, un saco, un mechero, ... y son reales, como es real la experiencia que el espectador tendrá frente a esa piedra, muro, espejo, saco, mechero... El gesto pobre es el gesto humano, verdadero, cercano y directo, sin apenas manipulación; en él se exponen las cosas como son, desde y en su verdadera magnitud.

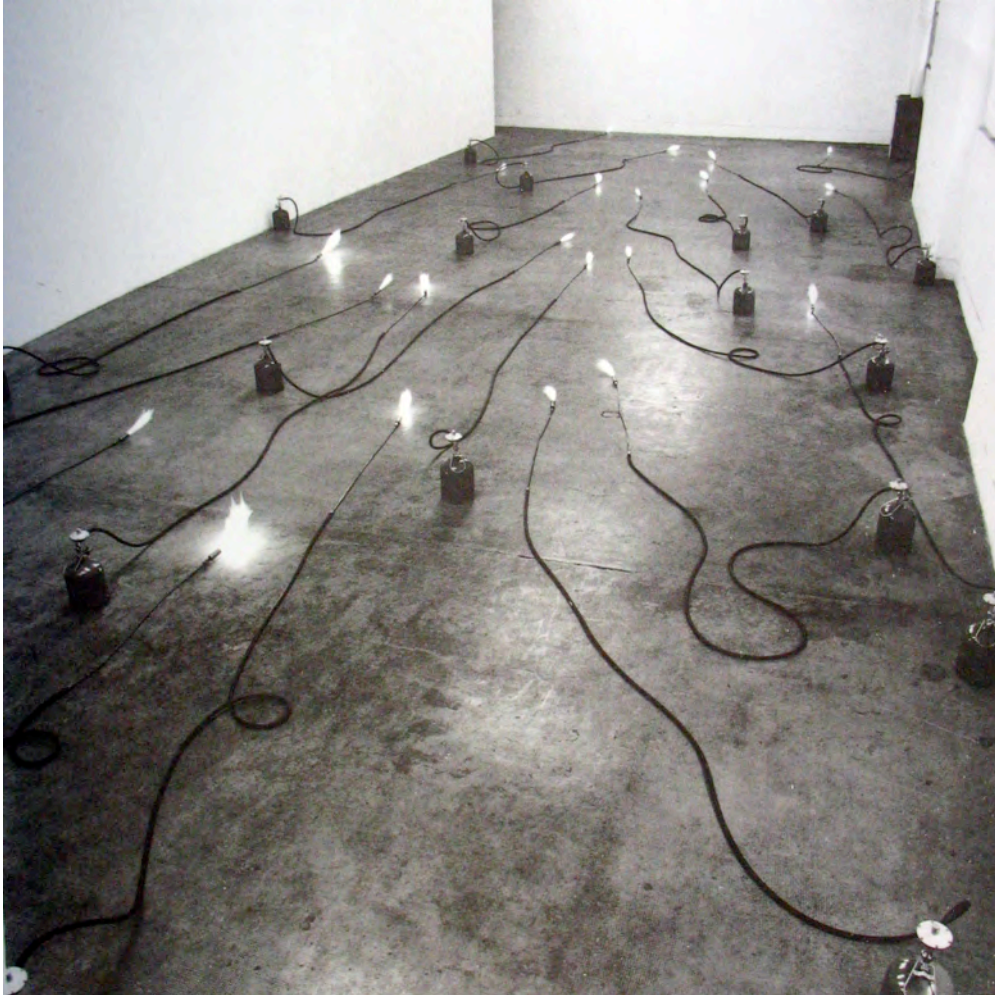


Figura 107. Jannis Kounellis, *Sin título*, 1971, Galleria Gian Enzo Sperone

Por eso se identifica con la acción (el comportamiento) y con el hombre, y usa objetos como se presentan en su realidad para crear una nueva. Se busca en la naturaleza y en lo esencial del ser humano para establecer nuevas relaciones abiertas, que no tienen una única lectura de la imagen y que dependen directamente de la naturaleza también del receptor. Se pone siempre el juego la naturaleza del objeto y la del individuo para estrechar al máximo esa relación entre la vida y el arte, el arte y el hombre. Para que la experiencia de la obra de arte sea una experiencia real y viva del ser humano.

Como reiteradamente dice Celant el Arte es una actitud, un modo de comportamiento en el que la vida es vida, lo real es real, y la acción es acción. Ese componente de realidad y verdad hace que ese comportamiento en la obra también sea real y verdadero. Es lo que unifica el arte y la vida sin la necesidad de añadir nada nuevo, sino más bien de despojarse de lo innecesario.

Esa es la búsqueda “pobre”. Es la síntesis hacia lo imprescindible que une “Arte Povera” y “Teatro Pobre”. Es el hilo conductor entre Kounellis y Grotowski.³ “La nuestra es una *vía negativa*, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos.”⁴ (Grotowski, 2009, 2)

“En términos de técnica formal, no trabajamos con una proliferación de signos, o por acumulación. Más bien sustraemos, tratando de *destilar* los signos eliminando de ellos los elementos de conducta “natural” que oscurecen el impulso puro. Otra técnica que ilumina la estructura escondida de los signos es la *contradicción* (entre el gesto y la voz, la voz y la palabra, la palabra y el pensamiento, la voluntad y la acción, etc.); aquí también seguimos la *vía negativa*.” (Grotowski, 2009, 3)

Grotowski crea y desarrolla un “teatro pobre” y transgresor en el que trata de sintetizar lo mínimo necesario para que haya teatro. En esa dirección va la *vía negativa*, es una vía que se despoja de todo lo que rodea al teatro que no sea puro e imprescindible. Se trata de eliminar todo lo que interrumpa el núcleo imprescindible para el que el teatro exista que es la relación viva entre el actor y el espectador.

³ Muchas veces se han tratado de unir y desunir el Arte Povera con el Teatro Pobre. Es una relación inseparable, ya desde la misma expresión o título, aunque singularmente relacionada. Es evidente el conocimiento que Germano Celant tenía en 1968 de las experiencias e investigaciones de Grotowski en su teatro Laboratorio. Sin embargo no era así para el caso de los artistas que formaron parte de esa Biennial, o al menos no sabían de su existencia en el momento de desarrollar su trabajo antes de la bienal veneciana que los bautizó también como artistas “pobres”. “¿Cómo íbamos a saber de lo que sucedía entonces en un pueblecito de Polonia?”, es la respuesta que da Michelangelo Pistoletto en una mesa redonda que tuvo lugar en Académie de France à Rome el 17 de Noviembre de 2009: “Arte povera/ Teatro povero: la rivoluzione ética degli anni ‘60”. A esta mesa redonda se sentaron: Germano Celant, Michelangelo Pistoletto, Ferdinando Taviani y Franco Ruffini, precisamente para discutir sobre esos encuentros y desencuentros que pudieran existir entre arte y teatro pobres. Aunque como dice Pistoletto a finales de los sesenta no supiesen unos de otros, lo que sí es indiscutible es que hay muchos elementos que unen las actitudes de transgresión y desnudez, de vida y verdad, del Arte Povera y el Teatro Pobre; y que existe un paralelismo entre la relación que plantea Grotowski entre el actor y el espectador y la que buscamos en el arte entre el espectador y la obra. Ambas son relaciones dramáticas y verdaderas, en ambas sucede el teatro y la tragedia, y ambas están liberadas de adornos y efectismos superfluos.

⁴ De nuevo aquí estamos ante la búsqueda de la totalidad, de la obra de Arte total, pero no desde la acumulación o yuxtaposición, sino mediante la eliminación de todo aquello que no favorezca o que impida o limite lo esencial para el teatro, el arte y la vida. Cualquier adorno superfluo, es un obstáculo, todo lo que sobre es un obstáculo, es innecesario e impide y frena lo verdadero, que es lo total y lo que vincula el arte y la vida. Nada debe interponerse por tanto entre la experiencia real, y la relación viva entre la obra y el espectador.



Figura 108. Jannis Kounellis, *Sin título*, 1995, Château de Plieux, Plieux⁵

“¿Qué es el teatro? ¿Por qué es único? ¿Qué puede hacer que el cine y la televisión no pueden? Dos concepciones concretas se cristalizaron: el teatro pobre y la representación como un acto de transgresión.

Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, en un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc.” (Grotowski, 2009, 4)

Con esta propuesta de quitar todo lo que no es imprescindible se contrapone la idea de un “teatro pobre” a la de un “teatro rico”. Grotowski se refiere con teatro rico el que está sobrecargado de efectos, al que se obtiene mediante la acumulación de lenguajes, a las propuestas que tratan de establecerse como multidisciplinarias y que

⁵ En piezas como ésta de Kounellis, podemos sólo a través de la imagen, reconocer ese espacio teatral, un espacio donde lo dramático que es una verdad real que siempre está a punto de suceder, y que sucede en cada uno. Un teatro posible y único que ni cine, ni televisión pueden reemplazar, además es pobre y por supuesto es transgresor. El espacio no está separado para la representación, el espacio (como en toda la obra de este artista) es el de la representación.

sin embargo no carecen de integridad, pues no se trata de conformarse con la acumulación de lenguajes para lograr una totalidad en el teatro.

Desafía una noción de teatro total que consiste en la suma de las disciplinas artísticas como la literatura, la escultura, la pintura, la arquitectura, la iluminación, la actuación, la danza, etc. Así como la inclusión de nuevos medios propios del cine en el teatro. Allí reside este teatro pobre, hay que deshacerse de todo lo que no sea esa relación de convivencia y comunicación entre actores y espectadores. Todo lo demás es superfluo para Grotowski quien dedicó todas sus propuestas a la búsqueda de esa comunión entre actor y espectador, les hizo compartir espacio y protagonismo en la obra acercándose a una relación de igual a igual entre ambos.

Sólo el hecho de hacer que espectadores y actores compartan un espacio, abolir la distancia entre público y escenario y crear un espacio de convivencia favorece esa presencia del espectador. Un espectador que se hace visible (no permanece oculto en el patio de butacas empieza a formar parte activa del espectáculo, actúa en el espacio del teatro. Se construye una relación que trata de unificar la importancia de ambos en un mismo lugar, en una misma vivencia, para que el teatro puro exista, y también el arte.

“La aceptación de la pobreza en el teatro, despojado de todo aquello que no le es esencial, nos reveló no sólo el meollo de ese arte sino la riqueza escondida en la naturaleza misma de la forma artística.”⁶

¿Por qué nos interesa el arte? Para cruzar nuestras fronteras, sobrepasar nuestras limitaciones, colmar nuestro vacío, colmarnos a nosotros mismos. No es una contradicción, es un proceso en el que lo oscuro dentro de nosotros mismos se vuelve de pronto transparente. En esta lucha con la verdad íntima de cada uno, es este esfuerzo por desenmascarar el disfraz vital, el teatro, con su perceptividad carnal, siempre me ha parecido un lugar de provocación. Es capaz de desafiar a sí mismo y a su público, violando los estereotipos de visión, juicio y sentimiento; sacando más porque es el reflejo del hálito, cuerpo e impulsos internos del organismo humano. Este desafío al tabú, esta transgresión, proporciona el choque que arranca la máscara y que

⁶ En esta idea es donde se encuentran el Teatro Pobre y el Arte Povera. Es también un encuentro con Artaud y con nuestra idea de ofrecer un espacio para el teatro en la obra de arte. Es importante también la referencia del propio Grotowski a Artaud: “Artaud fue un visionario extraordinario, pero sus criterios tienen poca significación metodológica porque no son producto de investigaciones practicadas a largo término. Son una profecía impresionante.” (Grotowski, 2009, 9)

nos permite ofrecernos desnudos a algo imposible de definir pero que contiene a la vez a Eros y a Carites.⁷ (Grotowski, 2009, 7)

Grotowski vive y explora los límites del teatro hasta sus últimas consecuencias para descubrir hasta qué punto puede manipular la función y la relación de director-actor-público y seguir siendo teatro. En la década de los 70 la exploración del Teatro Laboratorio dilató esos límites hasta convertirse en una forma de actividad colectiva que ya no se calificaba como teatro, sino como “parateatro” o “cultura activa”, lo cual, además mantiene una estrecha relación con el “suprateatro” dadaísta. Con esta nueva fórmula no se desarrolla una presentación teatral ante un público, aunque siga manteniendo alguna relación con el drama. El parateatro crea acciones reales, acciones que se desarrollan en un espacio concreto, en el tiempo propio de la acción, con los cuerpos de quien participa libres para reaccionar o actuar (sin interpretar) con la más absoluta naturalidad.

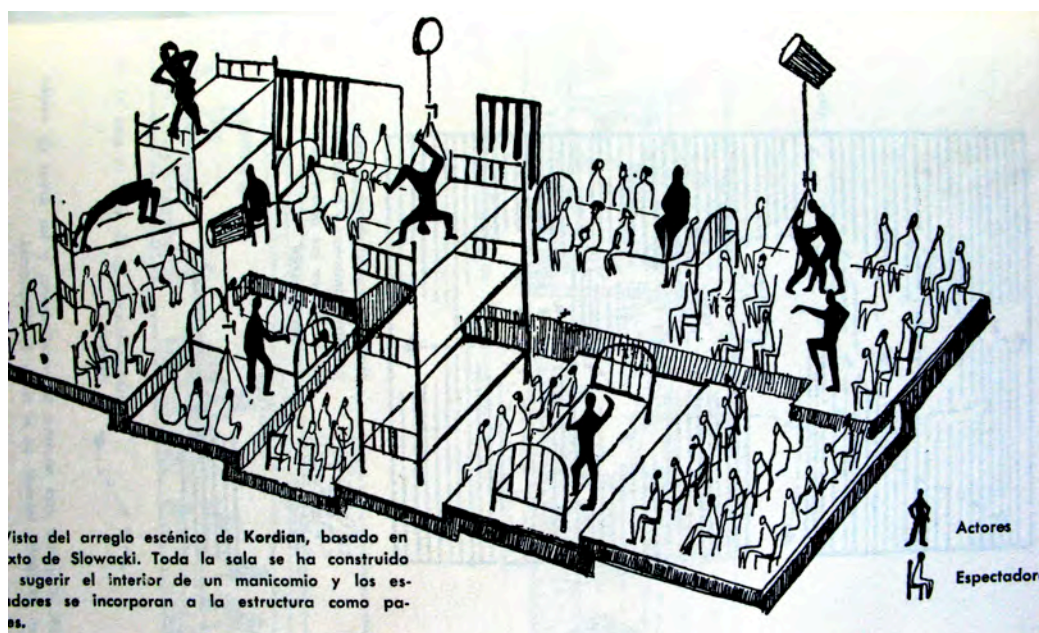


Figura 109. Jerzy Grotowski, Arreglo escénico de *Kordian*, 1962

Kordian es una de los montajes escénicos más significativos de Grotowski. Lo llevó a escena por el Teatro Laboratorio en 1962. Es una propuesta en la que los actores están distribuidos por el espacio escénico mezclados con los espectadores. La

⁷ Deidades en masculino y femenino del erotismo, la belleza, la fertilidad, la creación, las artes, la creatividad,...

acción se desarrolla en un hospital psiquiátrico y los espectadores no sólo se mezclan en la escena con su presencia, sino que además son considerados como pacientes, lo que les otorga también un rol de acción y actuación.



Figuras 110 y 111. Jerzy Grotowski, *Kordian*, 1962

Son éstos los gestos que esperamos del espectador en la obra de arte, en particular al adentrarse en un espacio creado por Kounellis, pero son también los pilares del arte de acción. Por ello las prácticas y pensamiento de Grotowski, sus experimentos en el Teatro Laboratorio y su legado de Teatro Pobre son de repercusión fundamental para el Teatro y el Arte desde los años 70 hasta hoy. La relación que establece entre actores y público se sitúan en un espacio de búsqueda común al del Living Theatre en Estados Unidos, al Odin Theatre de Eugenio Barba (creado en Oslo en 1966 tras estar 3 años junto a Grotowski), o al Teatro del Oprimido desarrollado en Brasil en la década de 1970 por Augusto Boal. Son todos ellos nexos además fundamentales con el Happening, la Performance, el Arte de Acción y el Arte Conceptual con los que comparten orígenes (también con el Arte Povera) hacia finales de los años '60 y se mantienen vivos y en constante cambio, regeneración e investigación hasta hoy.

Pero reclamamos la estrecha relación entre los objetivos del arte y el teatro en la pobreza, en lo esencial en la relación entre la obra y el espectador sin intermediarios, ni siquiera actores o performers. Para este encuentro pobre son fundamentales los últimos años de creación e investigación del Teatro Laboratorio de Grotowski. Ahí, efectivamente, los conceptos de actor y espectador pierden su significado individual, se convierten en uno solo y la creación se transforma por tanto en una responsabilidad colectiva sin límites en las funciones de cada uno. Tiene lugar la idea, que Grotowski ha perseguido siempre, del teatro como encuentro, como relación directa y palpable, “una comunión de vida”.

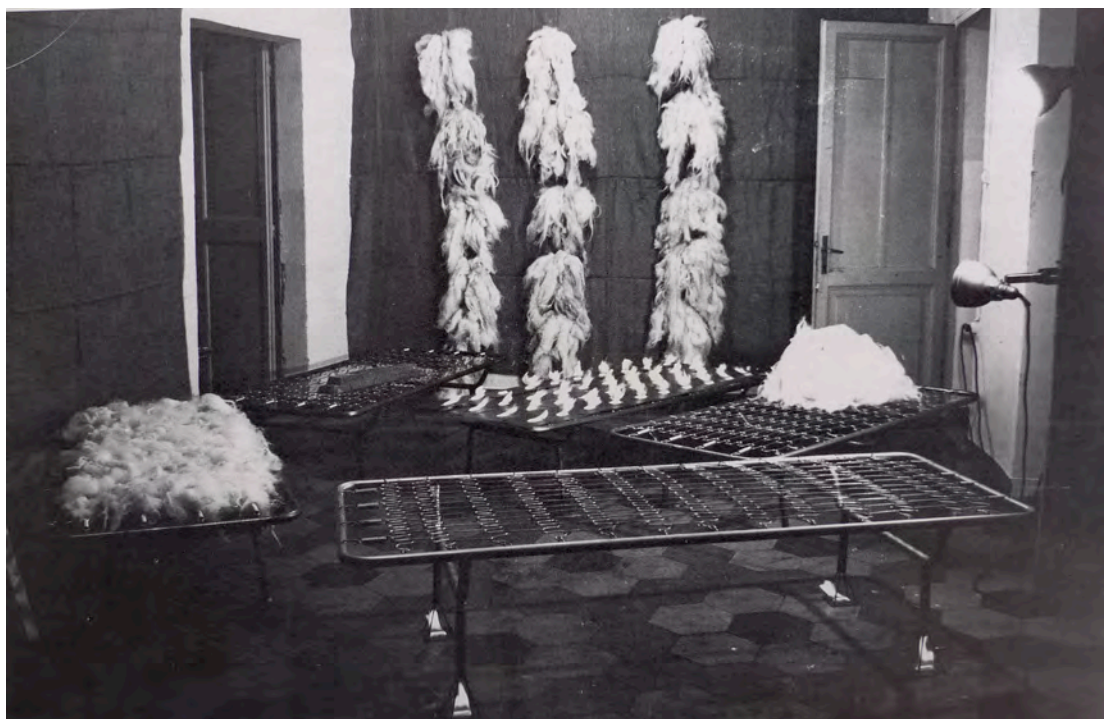


Figura 112. Jannis Kounellis, *Sin título*, 1969

Una comunión que, por tanto, sucede también en Arte, una relación viva entre la obra y el espectador que comprobamos también en la Instalación, y que Kounellis en su obra es capaz de desarrollar hasta sus últimas consecuencias.

En Kounellis la materialización de un instante de vida cotidiana o de un fragmento de tiempo coincide con un gesto elemental, que además es de participación real del espectador. La experiencia artística, tanto de él mismo como de quien vive sus obras, debe coincidir con la experiencia de la propia existencia, del sentir y del vivir.

Por eso las obras tienen un profundo y fuerte carácter sensorial: frío, calor, vivo, muerto, orgánico, no-orgánico,... Quieren ser cristalizaciones instantáneas del pensamiento, que el espectador tiene la posibilidad de prolongar, estableciendo una relación entre la mutabilidad de la obra y de la vida.



Figura 113. Jannis Kounellis, *Sin título*, 1989

Ese instante, que es tan efímero como mutable, es además tan infinito como las experiencias individuales de cada uno. De ahí que cada vivencia y relectura de cada pieza sea única e irrepetible. Sólo lo que sucede en una relación cuerpo a cuerpo con la imagen tiene una dimensión humana, real y verdadera que pasa por el gesto del artista, por el objeto en el que ese gesto toma cuerpo y por el presente del espectador que vive la obra.

En un contexto artístico en el que se habla de “la muerte del arte”, entendiendo esta muerte como fin del uso de las técnicas tradicionales, nos encontramos fundamentalmente frente al fin de la “representación”. Es Kounellis un artista que afirma (y reafirma en sus obras) que “presenta” y no “representa”. Su ruptura con los límites expresivos anteriores se desarrolla mediante la no pertenencia estricta ni a la pintura ni a la escultura, aunque se nutra de ambas y sobre todo de su memoria.

Sus primeras obras en el espacio de lo pictórico son secuencias de letras, números y signos situados en el espacio del lienzo como si fuesen ritmos musicales de lo visual, que tienen mucha relación con la poesía Dadaísta, e incluso con sus performances.



Figura 114. Hugo Ball, Cabaret Voltaire, 1917

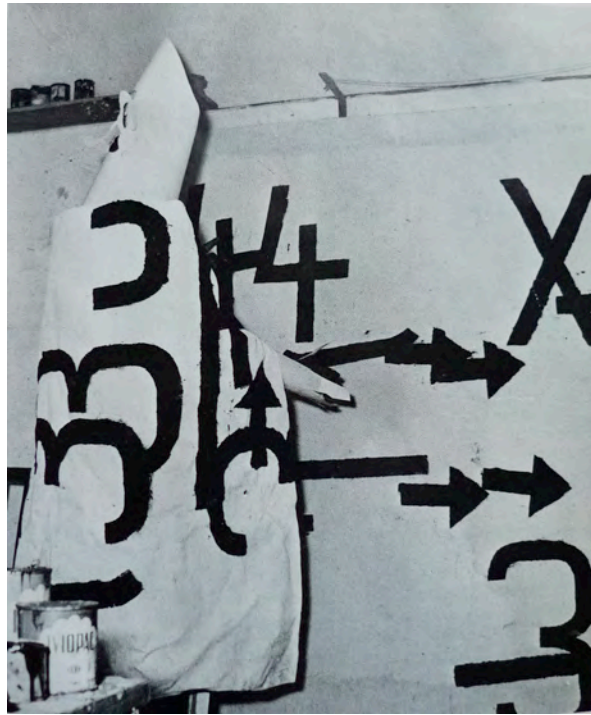


Figura 115. Jannis Kounellis, estudio de Roma, 1960

A partir de finales de los años 60 ese carácter tanto pictórico como performático de todas sus imágenes y gestos se extiende y se fragmenta. Su trabajo invade el espacio de lo real configurando un propio vocabulario a través de objetos y materiales que serán su lenguaje, su inventario de gestos. El algodón, el carbón, el café, el metal, el fuego y el gas, los animales, la carne,... se convierten en los elementos que dan forma a sus trazos en el espacio. Crea “cuadros vivos” en el espacio.

Las constantes confrontaciones en su obra entre: naturaleza y cultura; estructura y sensibilidad; lo visible y lo invisible; lo real y lo imaginario; la historia y el mito, estableces un espacio apto para el conflicto. Lo fragmentado, lo disperso, las contradicciones y los enfrentamientos sobre entre lo vivo y lo muerto nos dirigen hacia una situación dramática en la que los deseos y las soluciones se enfrentan. De esta manera el drama es algo siempre presente en su obra y es lo que hace que cada

espectador lleve a cabo sus propias asociaciones en el diálogo y en la acción, y por tanto en la dramaturgia, con la obra.

El inestable equilibrio que busca en la obra, lo hace a través de la tensión que se establece entre los opuestos. Para ello enfrenta la transparencia a la opacidad, lo duro a lo mullido, lo fragmentario a la totalidad, la serie a lo único, la presencia y la ausencia.

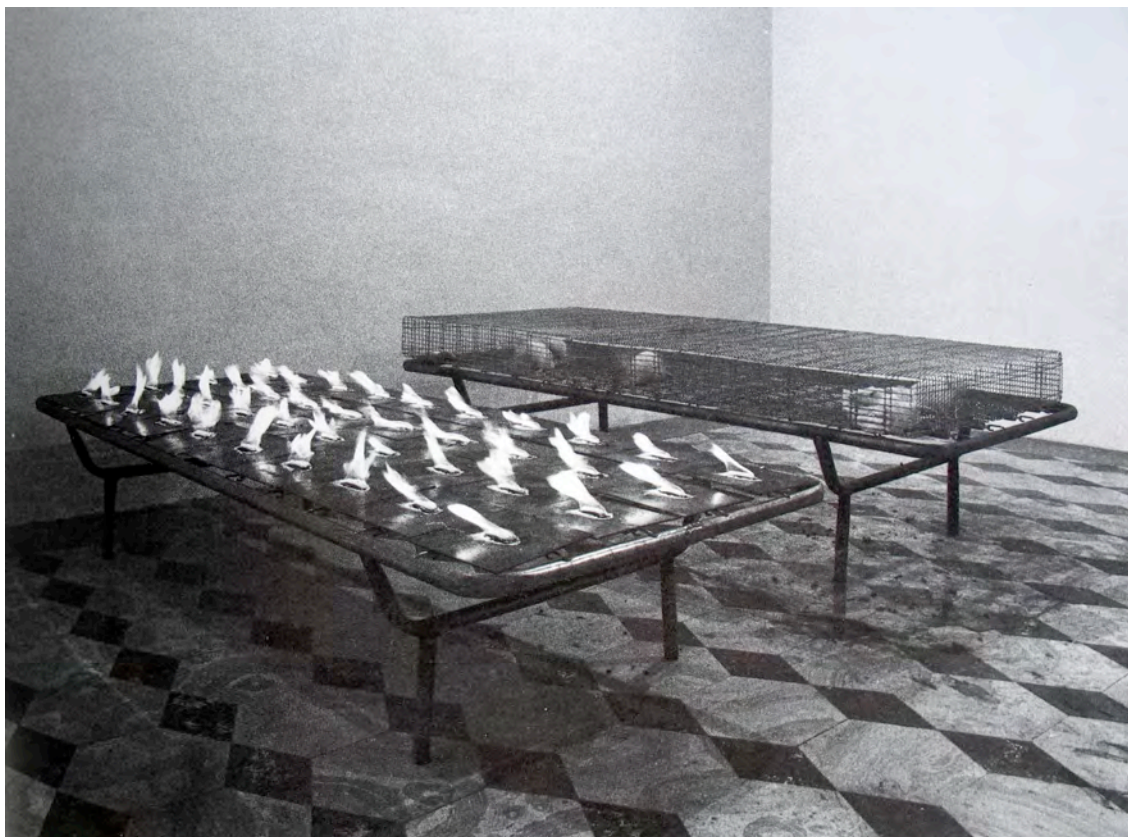


Figura 116. Jannis Kounellis, Sin título, 1969

De esta manera el centro se sitúa precisamente en el drama de la condición humana.

“El hombre se debate entre su fragilidad existencial y sus aspiraciones espirituales, entre el mundo subterráneo de la materia y el espacio infinito, entre un peso que lo atrae hacia la tierra y el sueño de un vuelo hacia otras esferas, entre la realidad de lo visible y el misterio de lo invisible. El hombre se debate y protagoniza un combate para superar dichas contradicciones, para encontrar un equilibrio y definir su lugar en el universo. Al crear su obra con materiales del mundo, Kounellis nos ofrece un mensaje fuerte e imprescindible y una visión marcada por una moralidad sin compromiso” (Kounellis, 2009, 28)

La búsqueda de Kounellis va dirigida hacia la concreción plástica de un humanismo sin centralidad, su obra es antropométrica (no antropomórfica o antropocéntrica), participante más que absorbente, y muestra una revelada acción política activa frente a la disociación y el fragmento, y agresiva contra la homogeneidad y la alienación.

Nos lleva a un resultado formal en el que utiliza fragmentos y piezas, signo de esa disociación, para crear un registro envolvente que nos haga sentir y experimentar las grandes cuestiones humanas: la vida, el cambio, la decadencia, la muerte,... Un lenguaje, maravillosamente poético y con cierto carácter melancólico, es el arma que el artista usa como medio de expresión de una rabia y actitud rebelde e inconformista.

Ese carácter humanista junto al concepto de presentación y no de representación, llevan a Kounellis a una continua búsqueda de lo real y lo vivo. Una intención de contacto con el mundo real que formalmente se manifiesta mediante una relación física con el espacio y con el tiempo, una necesidad de salir de los límites del objeto artístico, de la propia obra de arte.



Figura 117. Jannis Kounellis, *Sin título*, 1985

Utiliza como soporte expresivo un receptáculo que acoge y recoge elementos y materiales. A ese receptáculo se le otorga un carácter total en el que todo lo que conforma el espacio es importante en la obra. La relación del gesto con el espacio que ocupa es crucial para abarcar esa totalidad de la obra de arte, aunque sea un gesto aparentemente tan sencillo como una piedra sobre el suelo.

Kounellis además mantiene un carácter pictórico, que es una referencia más a la historia y a la consecuencia de nuestro pasado como hilo conductor común hacia el presente. Conserva unas claras referencias paisajísticas. Mediante la utilización de elementos naturales y también por su manera de concebir el espacio nos adentra en la amplitud y lejanía de horizontes humanos y naturales. El infinito al que nos enfrentamos cuando observamos sus obras o nos adentramos en ellas, es el infinito de ese horizonte que da la autonomía de la vivencia al espectador, al vivir la obra.

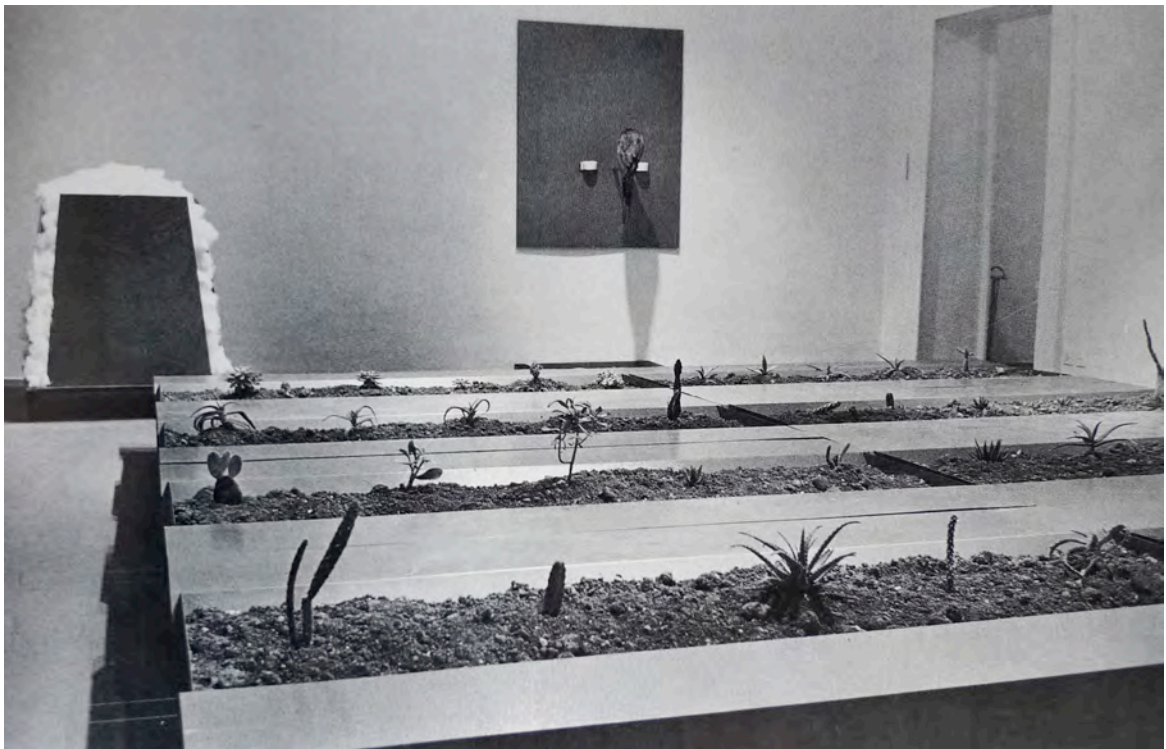


Figura 118. Jannis Kounellis, *Sin título*, 1967

No faltan tampoco las referencias a la abstracción, por su planteamiento de la obra y del gesto no narrativos, ni significativos, y además con una fuerte carga

simbólica y sugestiva. Sus obras son casi como un dibujo objetual o material, en el que los objetos o la materia, definen una línea compositiva que la mente del espectador debe imaginar. Esto supone una responsabilidad activa en el observador de la obra, una intervención directa en el desarrollo de ésta.

Su trabajo es una fuerza invasiva que altera el orden de los espacios y modifica la concepción tradicional del objeto, para hacer coincidir el arte y la vida, e identificar la intervención artística con la propia experiencia.

Su obra mantiene una constante tensión orgánico-artificial intensa y dramática. Planchas de hierro de las que cuelgan sacos de yuta llenos de carbón o especias, abrigos y vestidos, estanterías que exponen zapatos, cajas de barniz, botellas de cristal, animales, puertas, pasillos de piedras, libros, fragmentos de estatuas clásicas, sillas, sonidos, olores, todos en un juego de límites y tensiones entre lo natural y lo artificial, lo vivo y lo muerto, la memoria histórica y la realidad actual. Objetos verdaderos que adquieren un carácter monumental por su distribución en el espacio, por ser las pinceladas de una composición pictórica en función de una estrategia que reclama un fascinante sentido dramático.



Figura 119. Jannis Kounellis, *Sin título*, 1973

Las técnicas compositivas de Kounellis son puramente teatrales, son una verdadera puesta en escena. Y lo son tanto por su forma, como por la dirección de su sentido dramático, pues no son sólo el decorado de un drama, sino un conjunto escénico real en el que la acción debe suceder. El artista configura su obra desde el interior del natural como concepto extensivo y abierto, es decir en el interior de la obra se incluye la condición humana que actuará en libertad, completando la obra mediante su reacción y acción. Se aísla así la cualidad plástica de la escena para sustituir la acción teatral por la vida, para crear una experiencia provocada por el marco de una fuerte tensión espacial. Es una exaltación de la realidad provocada por un deseo de lo absoluto, es la sublimación de la condición humana, de la sensibilidad y del ejercicio purificador de la estética desde el interior, desde el envolvimiento del espectador en un espacio que provoque una experiencia verdadera. Gloria Moure, como otros autores, compara esta búsqueda de la pureza, de la forma absoluta con la que en su día Malévich buscó la afirmación de una dialéctica que posibilite la aparición de sublimaciones sensibles.⁸

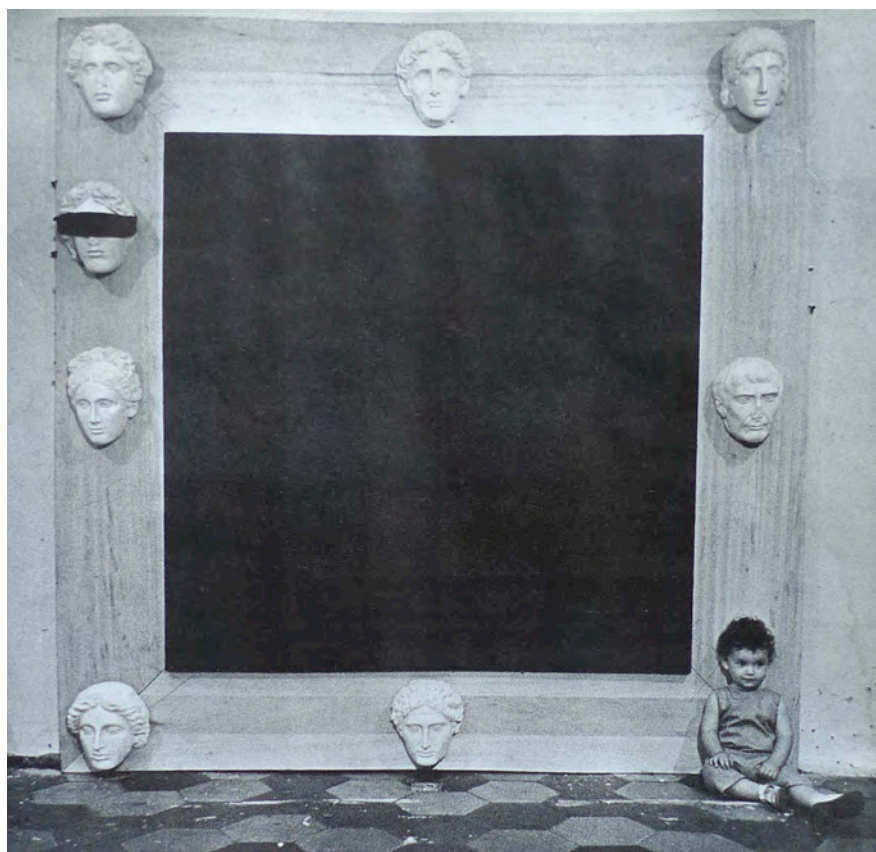


Figura 120. Jannis Kounellis, *Sin título*, 1973

⁸ Esta reflexión aparece en el texto de Gloria Moure: *Jannis Kounellis: la plasticidad de la condición humana*, (Kounellis, 1990)

El resultado es la imagen aparentemente realista por su objetualidad, pero indeterminada por el proceso de abstracción al que se somete la composición, con múltiples asignaciones de significados, lo que requiere al espectador para concluir la obra. Es una invitación a su participación, a su estimulación estática sin carácter provocador o agresor. Sencillamente es una abstracción que permite diluir la exactitud de los significados y de los conceptos imposibilitando una lectura lingüística exacta y así, estimular el pensamiento, que pretende ser empujado hacia su liberación.

La obra de Kounellis es una pintura en el espacio, un paisaje abierto donde se configura el drama humano. Su poética configurativa altera o transforma ese paisaje, ese espacio de manera crítica, y su acción tiene un fuerte carácter teatral. La obra en sí misma es un lugar donde sucede la “presentación dramática”. No hay un texto o un drama que representar, pero cuando el espectador se enfrenta o entra en la obra interactúa como el actor en el teatro o como el hombre en la vida. Se establece, entre el artista y el espectador una relación de entendimiento, de comunicación, de intercambio, necesarios para culminar la obra, lo mismo que en el teatro es fundamental esa relación entre el director y sus actores.



Figura 121. Jannis Kounellis, *Sin título*, 2010

“La disposición de los abrigos sugiere la metáfora de un diálogo entre dos seres, uno parece ceder bajo una gran carga, mientras que el otro, más pequeño, está apretado contra él. Esta asociación quizás sea como el fantasma de una sombra china, ya que Kounellis simplemente crea una situación, confronta fuerzas, sugiere una dialéctica y los abrigos son los actores mudos de esta puesta en escena. Siente el potencial lingüístico del abrigo, su verdad artística, su presencia moral, su fuerza transcendente y nos propone una visión basada en los objetos cotidianos que nos muestra.” (Kounellis, 2009, 22)⁹

⁹ La exposición de Kounellis que tuvo lugar en la Fundación Marcelino Botín de Santander en 2009 ha sido una de las últimas grandes exposiciones individuales del artista en nuestro país (aunque sin duda la más importante sigue siendo la gran exposición de este artista que se realizó en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 1996 en Madrid). El párrafo que acabamos de citar es parte de la descripción que Marc Sheps, comisario de la exposición, hace sobre una de las piezas expuestas. No nos detendremos demasiado en la obra concreta a la que se refiere, pero sí queremos resaltar el carácter dramático y teatral que se le ofrece, siendo un ejemplo más de esta característica en la obra del artista al que nos estamos refiriendo.

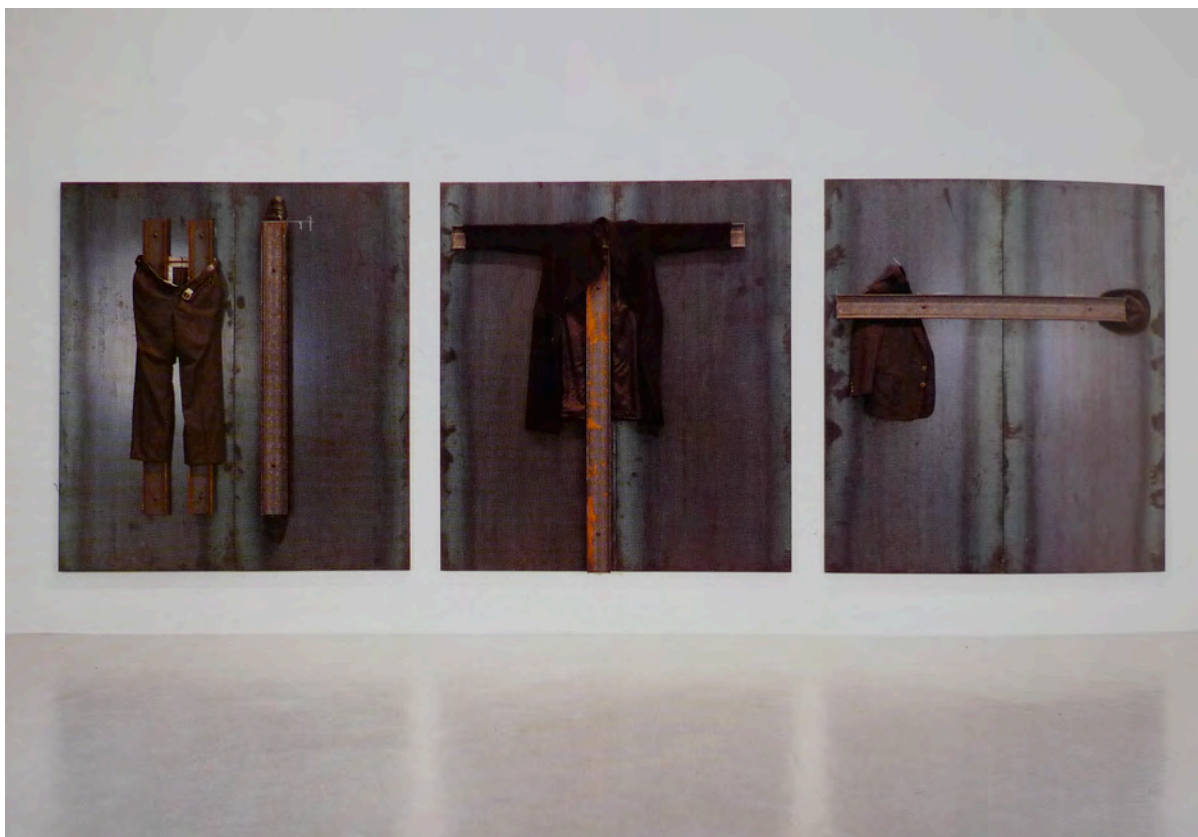


Figura 122. Jannis Kounellis, *Sin título*, 1990

Es indiscutible, como ya hemos señalado, que la disposición de los elementos en la obra de Kounellis es escénica, casi como una escenografía en la que esperamos que antes o después tenga lugar el hecho teatral. Pero tantas veces ese acto dramático no llega, o no lo hace al menos en la manera que tradicionalmente lo entendemos, no aparecerán los actores a mostrarnos un conflicto. Es más lo verdaderamente dramático en la obra de Kounellis no es la evidencia de un espacio que nos parece escenográfico sino la contundencia de la percepción que experimentamos de la ausencia, la evidencia de lo humano, de la vida, del drama y del conflicto en sus espacios que viene dado por un espacio impregnado de la “presencia ausente del ser humano”, un espacio donde “gravita el rastro del cuerpo ausente” (Kounellis, 1996, 137).

En ese vacío se requiere la implicación del espectador, quien entra a formar parte de la obra en el momento que llena esa ausencia. Es una inmersión física, es su cuerpo el que actúa, y perceptiva, en el sentido amplio de la percepción, ya que la obra estimula la acción del espectador no sólo visualmente, sino también a través de los demás sentidos: el sonido, el olor o el tacto son tan importantes como las formas y los materiales. Los sentidos despertarán instintivamente asociaciones y recuerdos, es una reivindicación del inevitable carácter espiritual de la reacción natural humana.

Si hablamos de Kounellis y su obra, efectivamente también tenemos que referirnos a su espiritualidad, así como a lo sacro, a lo hermético o a lo secreto. Utiliza un lenguaje simbólico cuyo objetivo es precisamente la derrota de la opresión lingüística en defensa de una recreación de lo mágico y lo sagrado. Materia y espiritualidad conviven por tanto en una estrecha relación pues se establece entre ambas una relación casi fisiológica. Kounellis desarrolla una apreciación de la realidad al mismo tiempo dialéctica, metafísica y mística en la que la esencia de la existencia es estética, ética y política, y por lo tanto, artística. Y el resultado formal es una especie de fundamentalismo laico pero sacralizado, donde la sublimación de la sensibilidad y la purificación de la estética son necesarias e imprescindibles para la condición humana.

“Nunca he matado a nadie, pero estoy dispuesto a hacerlo si se pisotean mis derechos a la libertad.

Sólo he tomado prestados fragmentos lingüísticos por necesidad.

Sólo he buscado cosas bellísimas.

He visto lo sagrado en los objetos de uso común.

He creído en el peso como medida justa.

Me han gustado las frases que definían la virginidad como estado supremo.

He recorrido senderos difíciles, en el interior del bosque, hacia la montaña.

El plomo; los cabellos; las nubes; la osa menor que señala el norte; el viento.

No sé vivir fuera del laberinto de la lengua.

Amo el olvido, la viña, el grano.

Deseo el retorno de la poesía con todos los medios: el ejercicio, la observación, la soledad, el verbo, la imagen, la *eversión*.” (Kounellis, 1990, 235)

7.1 LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DISPONE UN ESPACIO ENTRE LO VIVO Y LO MUERTO.

“Artista o pintor

En los años sesenta me han llamado artista porque no sabían cómo definir un montón de carbón. Pero yo soy un pintor, y reivindico mi iniciación a la pintura. Porque la pintura es construcción de imágenes; no indica una manera ni tampoco una técnica.” (Kounellis, 2001, 278)

Jannis Kounellis es ante todo un creador de imágenes. El arte hace imágenes, la imagen es la materialización del gesto y el pensamiento que configuran la obra de arte. A partir de ahí los lenguajes y las formas son prácticamente infinitas y sobre todo confusas en su autodefinición. Es decir, efectivamente un montón de carbón es pintura, es imagen. Una imagen que contiene la vida y la muerte, el gesto retenido, pasado, muerto, y la posibilidad de vida en su presencia, en la activación del pensamiento, del gesto y de la acción futura.



Figura 123. Jannis Kounellis, *Sin título*, 1969

La imagen es y la imagen está. Es presencia, es el estar de algo que contiene todo su pasado, el pasado que es ese tiempo ya muerto y que en cada presente revive. En cada nueva acción, en cada espectador y su relación con la imagen. En la presencia, y no en la representación de algo, se ofrece esta posibilidad de mutabilidad a la obra, de renacer y vivir cada vez que sucede, y ese suceder se da cuando el espectador comparte con ella su espacio y su tiempo.

“Kounellis puntualiza siempre que “presenta y no representa”, lo cual significa que está más allá de la segunda discontinuidad cognitiva, la del siglo XIX, y que en consecuencia sabe que toda la labor libertaria de la vanguardia histórica se basa en la combinación de la presentación y de la formalización de imágenes. Pero entonces, hace un *loop* difícil de seguir y se introduce en la primera de las discontinuidades epistemológicas faucaultianas, la del final del Renacimiento, para proclamar la función del artista como “custodio” secular de la idea compositiva, al igual que hacían los maestros renacentistas. Evidentemente, acepta que en aquel entonces el cuadro suponía una delimitación de confines en el cual se representaba en orden. Ahora la composición crea realidades nuevas, en general fuera de los confines del cuadro, cuestión ésta esencial para los artistas italianos de la posguerra, ya que fueron ellos sobre todo con el llamado *arte povera* y sin olvidar la dialéctica espacial de las “perforaciones” de Fontana, los que asumieron la ruptura del marco hasta sus últimas consecuencias, además de introducir a las audiencias en este proceso.” (Moure en Kounellis, 1996, 12)

Una mirada y un pie en el pasado, un carácter humanista atraviesa la obra de este artista que como ya hemos dicho, bebe de la historia, de las tradiciones, de la cultura mediterránea, de la cultura clásica, del renacimiento, del barroco para establecer un vínculo con la sociedad actual, es casi un acto de unificación que da vida y significado a pasado y presente.



Figura 124. Jannis Kounellis, *Sin título*, 2003, exposición en Berlín, 2007

Kounellis nos ofrece en sus imágenes el paisaje de un tránsito temporal y también espacial, símbolo de ese tránsito son precisamente el tiempo y el espacio entre la vida y la muerte. Un límite también en el que uno no existe sin el otro, son necesarios los dos extremos para que exista la unión entre varios, para que se de el encuentro en el límite. Tan contrarios y opuestos como imprescindibles, pues sin uno no existe el otro. Con carácter migratorio y transeúnte esos lugares limítrofes son las etapas de toda la Odissea del artista.

Para una comprensión global y un recorrido por la más significativa obra de este artista, sobre todo en cuanto a los grandes proyectos que ha llevado a cabo a lo largo de su, aún fructífera, carrera, remitimos a una de las últimas y más completas publicaciones que se le han hecho. En *Jannis Kounellis, XXII stations on an Odyssey, 1969-2010*, publicada en 2010 bajo la coordinación de Marc Scheps (Kounellis, 2010), se recopilan los más importantes proyectos internacionales del artista, con una especial atención al tiempo y al espacio.

La importancia de esta publicación para nuestra tesis, y para la mirada que planteamos sobre la obra de Kounellis, es precisamente ese recorrido espacio-temporal que nos propone a través de una serie de proyectos particularmente vinculados al lugar que van a ocupar. Se comprende en estas propuestas expositivas, llevadas a cabo muchas veces en sitios no dedicados específicamente a albergar

propuestas artísticas, la transformación de un lugar a través del gesto del artista, así como la propia transformación de la obra en relación al espacio que ocupa. En todos los proyectos aquí recopilados nos adentramos en las relaciones que se establecen entre el espacio -tanto físico (el propio edificio o construcción) como conceptual, en cuanto a la transformación de los significados del habitáculo-, la obra, y por supuesto el espectador, quien se verá envuelto por la totalidad de esa relación durante el tiempo que en ella permanezca.

Este proyecto nace además con el nombre de XXII estaciones¹⁰ en una Odisea. El viaje y sus paradas, nos hacen una clara referencia al tiempo, al tránsito, al cambio y también a la pausa y a la detención. El movimiento en relación a los cambios de lugar han marcado siempre la obra de un artista inmigrante¹¹, que ha llegado a adoptar Italia como lugar de origen dejando atrás su Grecia natal y llegando casi a olvidar su lengua materna -por otro lado dos países que mantienen viva la presencia del clasicismo, y cuya huella es fundamental incluso en nuestros días-. Sin embargo su propia idea de viaje y de cambio, de transformación por la experiencia del recorrido lo mantiene siempre pendiente de la vuelta del regreso, como Ulises, viaja para volver.

Es inevitable cuando nos referimos a Kounellis vernos en una continua referencia al mundo clásico, en la plástica, en el propio artista que, como ya hemos

¹⁰ No vamos a describir cada una de estas estaciones, pues recomendamos la publicación para ver este recorrido, aunque sí las enumeraremos para poder tener una visión general de este viaje a lo largo de toda una carrera del artista que nos ayude a valorar el recorrido histórico por los grandes proyectos de Kounellis, su internacionalidad y sobre todo la diversidad en cuanto al tipo de espacio expositivo: I Roma 1969: 12 CABALLOS VIVOS, L'Attico Gallery; II Roma 1967: LOUSIANA, Hotel della Lunetta; III Bordeaux 1985: ENTREPÔT LAINÉ. c.a.p.c., Musée d'Art Contemporain; IV Chicago, 1986-87: A RETROSPECTIVE IN FIVE LOCATIONS, Museum of Contemporary Art, West Jackson Boulevard, West North Avenue, West Erie Street y West Ontario Street; V Barcelona 1989-90: ESPAI POBLENQU; VI Pullheim 1991-92: STOLMMELN SYNAGOGUE; VII Pistoia 1993-94: EXHIBITION OF WINTER LANDSCAPES, Palazzo Fabroni; VIII Piraeus 1994: CARGO IONION; IX Bologna 1995: La Salara; X Plieux 1995: CHÂTEAU DE PLIEUX; XI Cologne 1997: THE FRONT, THE THOUGHT, THE STORM, Halle Kalk, Musum Ludwig; XII México City 1999-2000: CHURCH OF SAN AGUSTÍN; XIII Livorno 2001: BOTTINI DELL'OLIO; XIV Cologne 2001-02: CHURCH OF SAINT PETER; XV Venice 2003: ARMENIAN MONASTERY, Isola San Lazzaro; XVII Sarajevo 2004: SARAJEVO: THE DOORD, The National Library; XVIII Lago Maggiore 2005: SANTA FE, Isola Madre – Isole Borromeo; XIX Tel Aviv 2007: JAFFA PORT, Main Gate Hangar; XX Berlín 2007-08: NEUE NATIONALGALERIE; XXI Chaumont-Sur-Loire 2008-11: CHÂTEAU DE CHAUMONT; XXII London 2010: AMBIKA P3.

¹¹ Mary Jane Jacob al referirse al proyecto de Kounellis en Chicago hace también especial hincapié en la importancia de las migraciones en nuestra sociedad así como la fragmentación que la caracteriza y por su puesto la repercusión que esto tiene en la obra del artista: “Fue también el inmigrante quien, uniendo lo viejo y lo nuevo, engendró una síntesis cultural inédita, una cultura que para Kounellis representa metafóricamente la más profunda unidad que necesita la sociedad y el potencial para que ésta se de en el futuro. Después de dos guerras mundiales, la sociedad occidental, según Kounellis, no podía seguir considerándose unitaria, ya que se había convertido en una acumulación de valores fragmentados, en la cual era imposible hallar la “medida del hombre”. El arte de Kounellis asumió, por lo tanto, una forma fragmentaria.” (Kounellis, 1990, 168)

dicho se define como “hombre antiguo y artista moderno”, en la relación con la tragedia y también en el mito. En particular La Odisea no es una referencia casual para la recopilación del viaje de este artista.

En cuanto a la relación de mito y tragedia tenemos que tener también en cuenta este vínculo en el pensamiento de Nietzsche en *El Origen de la Tragedia*:

“La música y el mito trágico son, en igual grado, la expresión de la facultad dionisiaca de un pueblo, y aparecen inseparables. Ambos emanan de una esfera del arte que por lo mismo es apolínea; ambos iluminan una región de armonías dichosas en las que se extingue deliciosamente la disonancia y se desvanece la horrible imagen del mundo; ambos juegan con el aguijón del dolor, confiando en el poder infinito de sus encantos; ambos justifican por este juego la existencia de “el peor de los mundos”. A los ojos del apolíneo el instinto dionisiaco se manifiesta aquí como la fuerza artística primitiva y eterna, que llama a la vida al mundo entero de la apariencia, en medio del cual es necesaria una nueva ilusión transfiguradora para retener en la vida el mundo animado de la individuación. Si nos fuese posible imaginar la disonancia hecha carne - ¿y qué es el hombre sino una disonancia hecha carne?-, para poder soportar la vida, esta disonancia tendría la necesidad de una admirable ilusión que le ocultase su verdadera naturaleza bajo un velo de belleza. Éste es el verdadero fin del arte apolíneo; y el nombre de Apolo resume aquí para nosotros esas ilusiones innúmeras de la bella apariencia que hacen, en cada momento, digna de ser vivida la existencia y nos incitan a vivir el instante que sigue.”¹² (Nietzsche, 1969, 142).

Kounellis es capaz de combinar a la perfección mito y tragedia¹³ en la configuración de sus espacios. Belleza, deseo y crueldad transitan por sus gestos en un equilibrio fragmentado que nos llega a desestabilizar, es ese aguijón que nos invade. Nos incita precisamente a vivir ese instante que sigue, el momento que nos pertenece en la obra transformando cada momento y cada lugar en únicos.

En su Odisea a lo largo de los diferentes lugares y espacios transforma arquitectura, paisaje y objetos en imágenes de vida y muerte, de presencia, ausencia y

¹² El origen de la tragedia de Nietzsche se basa fundamentalmente en la conjunción de dos figuras provenientes del mito griego: la de Apolo y la de Dionisios, ambas divinidades del arte. La apolínea es la que otorga a la Tragedia, como al arte, la forma, la belleza, la imagen, la estética; la dionisiaca es la de la embriaguez, la de la música, el movimiento, el caos, el desorden y sobre todo la ruptura de los límites y de las condiciones. “Estos dos instintos tan diferentes caminan parejos, las más de la veces en una guerra declarada, y se excitan mutuamente a las creaciones nuevas, cada vez más robustas, para perpetuar, por medio de ellas, ese antagonismo que la denominación “arte”, común a ellas, no hace mas que enmascarar, hasta que al fin, por un admirable acto metafísico de la “voluntad helénica”, aparecen acoplados, y en este acoplamiento engendran la obra, a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia antigua.” (Nietzsche, 1969, 24)

¹³ “Lo que la palabra del poeta, de Homero y de los trágicos, sigue consiguiendo en el reflejo de la traducción lo puede conseguir también el artista plástico de nuestros días cuando concentra todo el mito antiguo en la simplicidad del gran gesto.” (Gadamer, 1996 (a), 253)

memoria con unos itinerarios pausadamente caóticos en sus rupturas y contradicciones. Las oposiciones entre lo abierto y lo cerrado, entre lo orgánico y lo no orgánico e incluso entre lo vivo y lo muerto configura imágenes que nos ofrecen la posibilidad de un conflicto trágico y vivo. Comparte con el espectador ese tránsito y ese recorrido capaz de situarlo en el deseo de irse para volver, provoca el placer de estar y la necesidad de regresar al punto de origen, pero nos retiene su embaucador canto de *sirena*, incluso a veces acentuado por la música que acompaña sus piezas.

“Creo configuraciones en un entorno espacial, redescubriendo una y otra vez el significado del drama, el objetivo misterioso que me ha permitido vivir como un aventurero pero que también me ha dado la posibilidad de entender este infierno como si fuera un teatro entre muchos otros, y considerar la pasión y el dolor como un juego, dejando huellas. Y reanimar el deseo y desplazarse de una ciudad de la periferia hasta el centro y más allá. Es un juego que permite otra puesta en escena con técnicas que se adquieren gracias a la experiencia: el redescubrimiento del espacio, como si estuviera cortado por una piel fina, la apariencia de las piezas montadas, una al lado de la otra a una distancia definida por el ritmo, la suma total de la utopía vivida y narrada miles de veces.” (*Sin título 1999* en Kounellis, 2001, 290).



Figura 125. Jannis Kounellis, *Sin título*, 2003

Kounellis uniendo lo viejo lo nuevo crea una síntesis de cultura, que es la unidad que la sociedad necesita y el potencial estético para el futuro. Según el artista, fiel a la postmodernidad de la que inevitablemente forma parte, la sociedad occidental que vivimos no ha perdido su unidad, se configura a base de elementos independientes e individuales que fragmentan las estructuras y las relaciones sociales. Es por ello que las formas de este artista se definen en esa desmembración a través de sus estructuras fragmentarias de objetos y espacios. Pero es por eso también, que vive una continua búsqueda de lo que podría ser la medida del hombre moderno, lo que explica la necesidad de construir esa dispersidad mediante objetos reales, símbolo de una identidad que se apoya en el reconocimiento y apropiación de los elementos que forman parte de la obra.

Se puede hacer uso de esa ruptura y esa fragmentación para establecer lo nuevo desde lo roto, desde lo viejo, desde lo que ha caído en desuso, de ahí también nacen muchas de las intervenciones *in situ* llevadas a cabo en espacios no habituales para el arte, pero que son ese vínculo entre lo viejo y lo nuevo, entre la destrucción y la construcción, o entre pasado y futuro. Kounellis, de alguna manera, intenta ofrecer un camino hacia la síntesis social, hacia la unidad, hacia el equilibrio del hombre y sus convicciones.

“No hay nada más viejo que una imagen que, al igual que una revolución, tiene que ser constantemente renovada para seguir funcionando, para seguir manteniendo su promesa de juventud, de posibilidad. Las imágenes, como las revoluciones, encantan la mirada prometiendo lo que no tienen, lo que podría ser pero que –todavía- no es.

Sólo desde la conciencia de ese paradójico carácter efímero es posible salvar la imagen o las revoluciones de su propia historia sin que dejen de formar parte de ella. Al margen de esta conciencia de falta de finitud, de esta conciencia de promesa incumplida, a la imagen solo le queda seguir cumpliendo con su destino de ser lo que no es, una ilusión que niega su temporalidad, un instante que no quiere ser como tal, un momento que aspira a ser más que un momento, un pedazo de tiempo que quiere ser memoria, documento, prueba, testimonio, causa, motivo, provocación, estrategia de poder proyectada más allá de su tiempo, más allá de un presente que le dio su razón de ser en tanto que acción, de hacer-imagen” (Cornago, 2012, 8).

Bien es cierto que Cornago en el artículo: *Encerrados. En torno a las relaciones entre acción e imagen*, del que hemos extraído este párrafo se refiere en particular a

las relaciones de la acción, de lo performático con la imagen grabada, con la memoria que queda registrada y con la reconstrucción que el espectador hace entre lo que ya ha pasado, lo que ha sucedido, la acción, y el presente en el que la recibe, la imagen registrada que revive ese pasado¹⁴. Sin embargo, si entendemos la imagen en su totalidad, lo hacemos a lo largo de todo este trabajo, y trasladamos esta relación entre la acción y la imagen en el contexto de la instalación y la vivencia en ella del espectador, podemos ver las mismas relaciones entre el pasado (lo que ya queda atrás, lo que muere) y el presente (lo que mantiene viva la imagen).

Estamos de acuerdo con Cornago al afirmar que la imagen frente a la acción abre un espacio de conflicto, un conflicto que se desarrolla en cada momento vivo de la relación entre la imagen, la obra y el espectador. El gesto del artista es el que ya tuvo lugar, es el que deja regalos muertos en un espacio, en la formalización de la acción en una imagen. Una imagen que se extiende en el espacio y que va el lienzo a la llama de gas encendida si nos referimos a Kounellis.

En cualquiera de las obras de Kounellis nos enfrentamos a un presente, a una realidad que mantenemos viva, desde nuestra mirada y con nuestra acción. Se crea como en la huella de una performance o de un rastro teatral una revisión del pasado, de una acción que ya sucedió y que se reactiva de nuevo con la propia acción del espectador, que, queriendo puede valerse sólo de su presencia, pues esa es única, real, y se da en el presente, un presente efectivamente cargado de *memoria*, de *documento*, de *prueba*, de *testimonio*, de *provocación*, de *tiempo*, de *acción*.

“Señoras y señores, les presento mi ballet estático. Los cuadros son una colección de imágenes escogidas. Se trata de un escenario vertical que permite representar un acto único. (...) Por un instante, en el escenario, esos cuadros han hablado, han cantado y han muerto. (...)” (Kounellis, 2001, 287).

¹⁴ En este sentido lo podemos también vincular estrechamente a la obra de Dan Graham que hemos visto en el capítulo 4.1.2 de este trabajo, especialmente cuando tratamos las obras en las que se graba el comportamiento del espectador y después se le proyecta siendo actor él mismo y a su vez espectador de sí mismo.



Figura 126. Jannis Kounellis, *Sin título*, 1969

Cuando dejamos que las propias imágenes actúen así como lo hace el espectador, el público vive la misma experiencia espacial y temporal que la obra, la imagen, como el cuerpo generan una acción.

“El cuerpo en su actuar con sus afectos y sentimientos, construye un lugar intermedio desde el que cuestionar en tiempo presente las relaciones entre lo que ha sido y lo que es. Entre la acción y la imagen de esa acción¹⁵, entre la historia y el presente se abre un espacio inestable, en conflicto, que se proyecta, como el sueño de un pasado al que tratamos de dar cuerpo, sobre ese lugar igualmente lleno de tensiones que separa la imagen de la persona que la mira; un espacio de interrogaciones, de choques, encuentros y desencuentros”. (Cornago, 2012, 10)

En la obra de Kounellis esa imagen se instala, efectivamente en un espacio de conflicto, y al mismo tiempo es ese espacio y es ese conflicto. Es la ruptura del marco y el marco en sí mismo, incluso el cuadro con el marco roto. Las piezas de este artistas manifiestan un continuo conflicto interno de relaciones y tensiones, de recorridos, viajes, silencio, pausas que en su última consecuencia nos lleva a esa línea que une y a la vez divide la vida y la muerte.

¹⁵ Aquí de nuevo tenemos destacar en cuenta la acción en la obra por parte del artista y su gesto; un pasado concentrado en la imagen fragmentada versus la acción del espectador. El gesto da forma a la imagen y la instala en el espacio, mientras que el espectador, con su acción, su pensamiento, activa el presente de la obra.

En esa línea habita un límite. Vida y muerte son inseparables, están infinitamente unidas, pero entre ambas hay un espacio y un tiempo de actuación seductor para el arte. Kounellis construye sus imágenes en ese terreno que al mismo tiempo une y separa la vida y la muerte, el espacio del tránsito, del cambio, del viaje, del deseo. Los elementos que utiliza y los espacios de los que se sirve para construir esas imágenes y establecer esas relaciones contienen ya en sí mismos la suficiente fuerza simbólica para que las tensiones se acrecienten cuando entran en conflicto con otros, bien sea entre ellos, bien sea con el espectador.

El cuadro delimitaba los confines del orden. Ahora que ese límite del cuadro se ha roto por el marco, la imagen se fragmenta en el desorden. Un desorden caracterizado no por la falta de alineación de unos elementos, no por la ausencia de un sentido compositivo, sino por agudizar un conflicto.

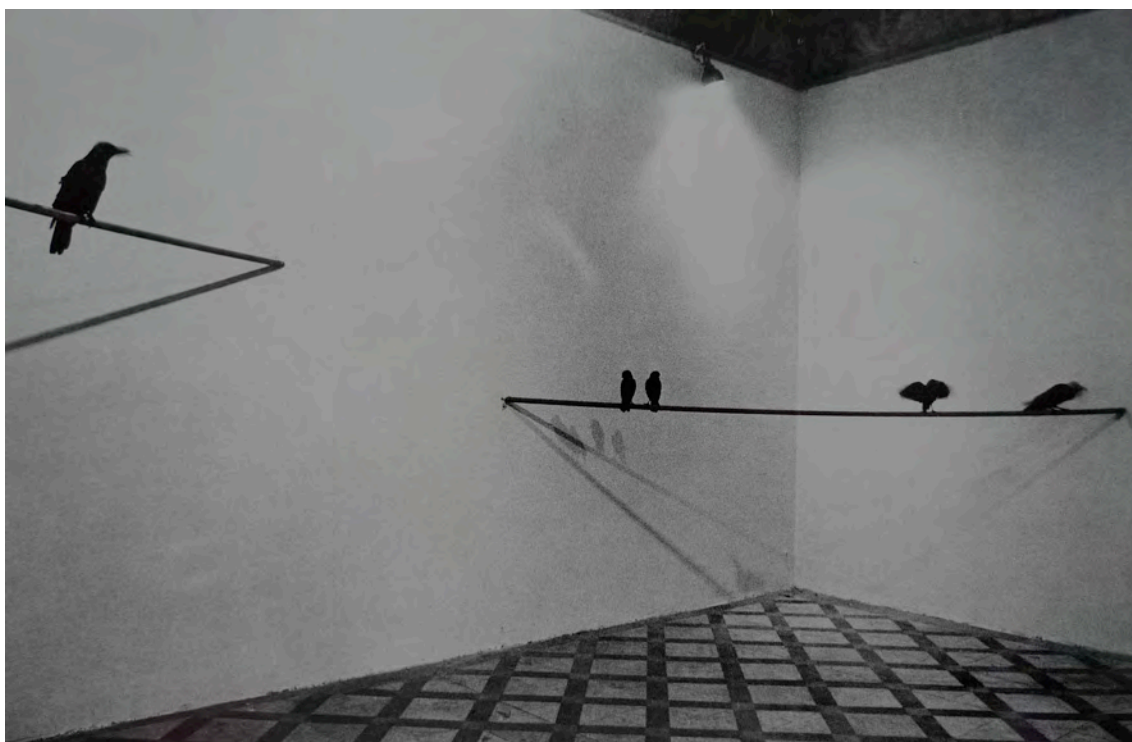


Figura 127. Jannis Kounellis, *Sin título*, 1974

En su última consecuencia, la más radical, encontramos los animales vivos frente a los disecados o a los trozos de carne colgados. Pero ese conflicto se manifiesta en todos los opuestos que encontramos en la obra de Kounellis y que ya

hemos mencionado anteriormente: lo duro y lo blando, lo estático y lo cinético, lo frío y lo caliente, lo abierto y lo cerrado.

Hay una línea que separa los conceptos contrarios para que éstos ocupen los extremos. Cuando estos extremos se acercan nos encontramos en el límite entre uno y otro, en el lugar en el que se encuentran y al mismo tiempo en el que se produce el conflicto entre ambos.

Si nos detenemos en algunas formas de desarrollar ese encuentro en los lugares limítrofes veremos que ese conflicto es la constante dramática y teatral en la obra de este artista. En un espacio y en un tiempo, la imagen vive una tensión dramática en la convivencia con su propio conflicto interno que además comparte con el espectador.

“Acumulación y composición, ambas empapadas de energía metafórica, provocan la polarización del espacio interferido, es decir, su activación pictórica, a partir del contenido humanístico que el concepto de medida posee y el espesor lingüístico vital que cubre a los objetos cuando se les observa. Ahora, como al principio, Kounellis no se distancia de ese proceso de activación mediante el uso de maquetas o de dibujos que sean algo más que esbozos esquemáticos, porque no concibe esa racionalidad fría ni tiene capacidad emocional para sostenerla. “Se debe adivinar el espacio”, dice, “captarlo”; “y es a partir de un cierto punto que se le comprende. Sólo entonces el trabajo tiene su propia vida y extensión”. He visto el sufrimiento y el placer que simultáneamente esta apropiación supone.” (Moure en Kounellis, 1996, 47)

7.2 LO REAL PARA EL ACTOR ES LO REAL PARA EL ESPECTADOR.

Una vez que tenemos en cuenta la transformación¹⁶ del objetivo del teatro, que no será ya representar, sino crear un encuentro vivo y real. Y que consideramos éste un objetivo también en el arte, el teatro y el arte son un acercamiento a la vida. Deben incluso coincidir con la vida, deben perseguir esa identificación del arte con la vida.

¹⁶ Una transformación que nace en las primeras vanguardias del siglo XX y continúa hasta hoy, cuando ya afirmamos un teatro postdramático. Una transformación en la que nuestro pilar fundamental es Antonin Artaud, y del que tenemos en cuenta un legado revisado desde varios puntos de vista, en particular y desde el teatro, tenemos en cuenta a Grotowski y a Tadeusz Kantor.

Para conseguirlo el arte y el teatro tienen que desarrollar al máximo su capacidad para abrir vías ilimitadas en la creación; sus posibilidades de transformación; y sus cualidades de ofrecer una participación intensa y profunda a todos los que participan en el momento de la acción, en el espacio escénico y en el espacio de la obra de arte. Éstas serán desde ahora las líneas de investigación por las que no tardarán en confundirse arte y teatro en todas sus manifestaciones.



Figura 128. Jannis Kounellis, *Manifiesto para un Teatro Utópico*¹⁷, 1973

En el contexto teatral, de la misma manera que ya no se representa, el actor ya no será el intérprete de un personaje. El actor se convierte en el instrumento que hace posible el encuentro con el espectador, sin ficción, sin máscara, enfrentándose desnudo, en toda su naturalidad a sí mismo y a sus impulsos inmediatos frente al otro,

¹⁷ Llamamos la atención sobre el título de esta obra porque, en general, la mayoría de las piezas de Kounellis no tienen un título específico, y sin embargo, encontramos en la excepción un llamamiento para un "Teatro Utópico", que es precisamente el que la Instalación hace posible.

de la misma forma que el público se enfrentará a sus verdaderas reacciones frente al estímulo del espectáculo o la obra de arte.

Es un intercambio recíproco en el que se alimentan las exigencias creativas de ambas partes. Volvemos a retomar el teatro de Grotowski, que está muy ligado a la obra de Kounellis tanto plástica como teatral. Para alcanzarlo, Grotowski busca un público receptivo a nuevos estímulos y que, al igual que los actores, esté dispuesto a auto-analizar sus impulsos y deseos para dejarlos fluir lo más libremente posible. A través del teatro o de la obra de arte se pretende nutrir las exigencias espirituales tanto del espectador como del actor, pues sólo de esa manera el encuentro será posible.

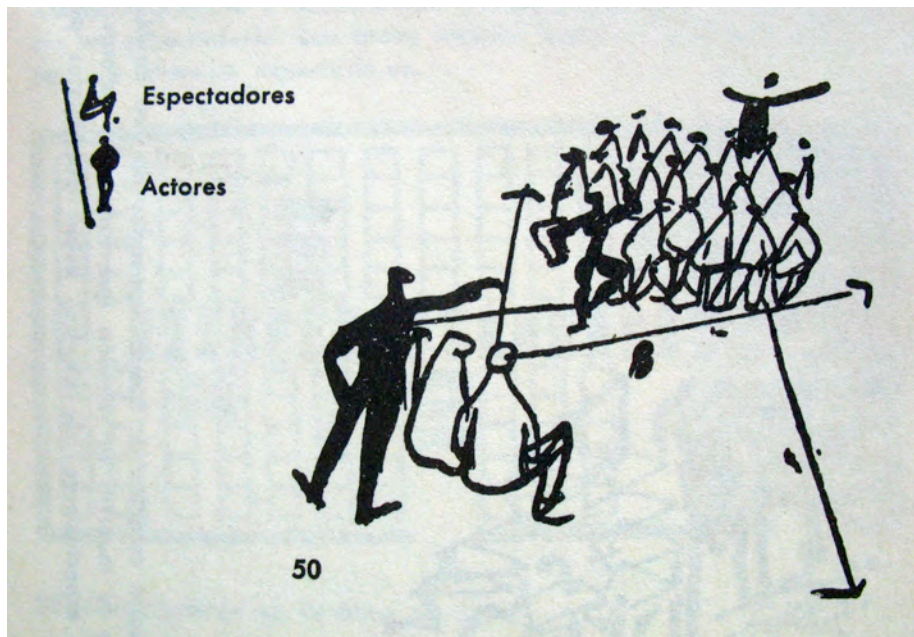


Figura 129. Jerzy Grotowski, soluciones espaciales del Teatro Laboratorio, 1962

La conciencia de *ruptura*, característica de toda la postmodernidad y muy próxima a la idea que venimos manifestando sobre el concepto de *límite*, adquiere en Grotowski verdaderas pretensiones fundacionales. No es gratuito que la larga entrevista en la que Eugenio Barba propicia, en las respuestas del creador polaco, la manifestación de una de las mejores síntesis de su pensamiento programático, terminara titulándose, significativa y simbólicamente, *El Nuevo Testamento del Teatro*. (Grotowski, 2009, 11-39)

Hay en este texto fundamental una reflexión apasionante sobre la definición de teatro en la que Grotowski realiza una verdadera disección, analítica y crítica, sobre los diversos “agentes” del teatro para poder esclarecer su inclinación radical por el actor y su relación vital con el espectador. Este aspecto es bien conocido, pero nos interesa resaltar su valoración, en este contexto, del escenógrafo y la escena, por su valiosa penetración sobre el carácter transfronterizo entre el teatro y las artes plásticas.

“Para el escenógrafo, el teatro es antes que nada un arte, un arte plástico y eso puede tener consecuencias positivas. Los diseñadores apoyan a menudo el teatro literario, exigen que el decorado y los actores respeten el drama. Esa exigencia no revela un deseo de servir a la literatura, sino un mero complejo frente al director. Prefieren pasarse del lado del dramaturgo puesto que está más alejado y es menos capaz de poner coto a sus ocurrencias. En la práctica, los escenógrafos más originales sugieren una confrontación con el texto y una visión plástica que supere y revele la imaginación del dramaturgo. No es probablemente una coincidencia que los escenógrafos polacos sean a menudo los pioneros de nuestro teatro en Polonia. Explotan las numerosas posibilidades que les ofrece el desarrollo revolucionario de las artes plásticas durante el siglo XX, que, en menor grado, inspiró a dramaturgos y directores... La visión del escenógrafo es creativa, no estereotipada, y aún si lo es pierde su carácter tautológico mediante un proceso inmenso de magnificación. Sin embargo el teatro se transforma –lo quiera el escenógrafo o no- en una serie de cuadros vivos. Se convierte en una especie de cámara oscura “monumental”, una linterna mágica “impresionante”. (Grotowski, 2009, 23).

Es, en definitiva, la búsqueda de una integración espacial entre los actores y los espectadores, y, sobre todo, la eliminación de una barrera intelectual entre ambos, pues todos son participantes del hecho teatral en la misma medida y con la misma responsabilidad.

Si hablamos específicamente de teatro en la trayectoria artística de Kounellis, no cambian mucho los conceptos y las descripciones anteriores. Su obra plástica y su obra escenográfica son una. Lo mismo que en una exposición esperaríamos que empezase el espectáculo, ante una propuesta teatral podemos estar horas viviendo nosotros la acción sin que el actor salga a escena. Es más, la función del actor en el teatro que plantea el artista (muchas veces junto a Quartucci) no es diferente a la que espera del espectador dentro de su trabajo plástico.¹⁸

¹⁸ Véase anexo I, *Del cuerpo, de lo “natural”, de lo “vivo” como autenticidad teatral*



Figura 130. Carlo Quartucci y Jannis Kounellis, *I Testimoni*, 1968, Teatro Stabile, Turín

En el teatro que Kounellis plantea desarrolla una continua búsqueda de lo “verdadero” y lo “vivo”. No se conforma con una búsqueda de una naturalidad verosímil, o de la credibilidad, sino de lo real. Para ello crea una especie de malestar en los actores mediante los elementos utilizados en sus escenografías. Muchas veces son materias orgánicas e incluso animales que impredeciblemente condicionan la acción. El actor no puede agarrarse a una acción preestablecida, será la improvisación y sobre todo su vivencia real e irrepetible la que guíe la acción teatral. El actor está obligado a percibir de su entorno, de ese espacio escénico (que no necesariamente tiene el marco de un teatro a la italiana), a dejarse influenciar hasta provocar en él una vivencia por los elementos, naturales, vivos o artificiales, por los olores, por las texturas, por los sonidos.

No es representar una obra, sino presentar una realidad, crear un espacio vivo y real, perseguir la autenticidad son los ejes y objetivos fundamentales que atraviesan todos sus planteamientos artísticos.

Recordemos que cuando Jannis Kounellis configura una obra el objetivo es el de ocupar físicamente un espacio real, y esto sucede tanto cuando se enfrenta a una pieza en un contexto expositivo como en el teatro. Siempre afronta un espacio real con una realidad nueva. Una combinación de espacio y realidad que se modela con un orden formal que se establece en función de la medida de lo humano. Un espacio real, configurado por una serie de elementos reales para una audiencia real.

El uso de elementos reales están estrechamente vinculados a la idea de una experiencia real en el espectador. Con este objetivo común se han llevado a escena igual que se han insertado en los espacios del arte desde los Ready Made de Duchamp hasta las instalaciones que hoy vivimos. Se trata en todo caso de activar críticamente al público que vive y reconoce esa realidad.

En Arte como en Teatro, el uso de diferentes elementos reales, objetos o acciones, deben ser puestos en diálogo directo con quien va a vivir la experiencia: el espectador. Será este quien aporte el punto de vista crítico de la obra o sobre quien recaiga la experiencia igual de real que el objeto o la acción. Es pues el espectador quien somete a crítica, diálogo, o discusión la propuesta.

La construcción de una realidad artística es similar a la de una construcción escénica y son contrarias siempre la creación de una ilusión plástica, visual o escenográfica.

En 1927 para el montaje de *Mahagonny* Bertolt Brecht pone en escena un objeto real y una realidad: un ring de boxeo. Es un objeto real que no tiene por qué ir estrechamente relacionado con la acción dramática del texto, pero, sí es un símbolo real que todo espectador crítico reconocería como metáfora de la lucha de poder y del poder del dinero. Es por tanto, una pieza en el conjunto de un montaje que interviene activa y conflictivamente en la propuesta.

“El objetivo de la escena interrumpida Brechtiana no es la presentación de lo real, sino ofrecer al espectador los instrumentos visuales, verbales, y gestuales para que él mismo pueda comprenderlo. Lo real se convierte en objeto de conocimiento al que el espectador puede acceder por medio de las acciones e imágenes concretas, a menudo contradictorias que se le ofrecen sobre el escenario. La responsabilidad de la representación se transfiere al receptor, que debe ser capaz de visualizar para sí la

realidad efectiva y concebir al mismo tiempo la realidad racionalmente deseable” (Sánchez, 2007,52)

Efectivamente en Kounellis, en sus instalaciones, en cada uno de sus elementos y sus objetos, en cada gesto, y también en las propuestas que ha llevado a cabo directamente desde el ámbito teatral, son la escenificación de la memoria y del reconocimiento que cada espectador debe llevar a una conclusión. Una conclusión que sólo puede ser personal y propia, ya sea desde su vivencia o en el reconocimiento de la memoria.

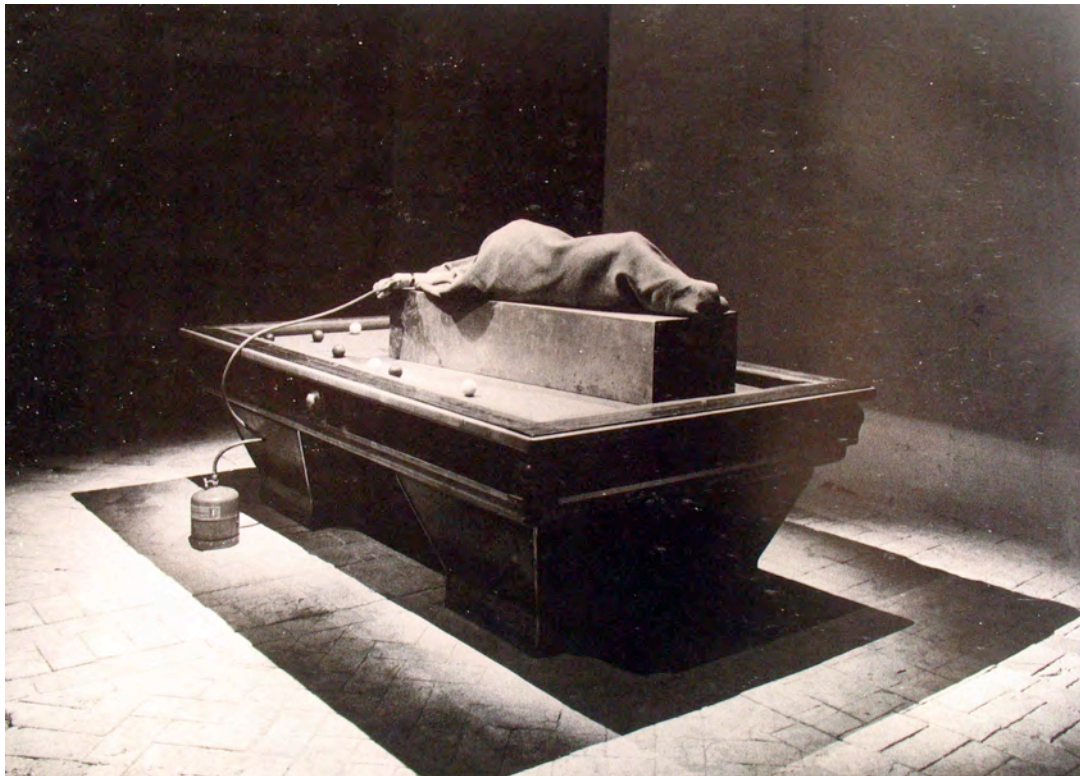


Figura 131. Carlo Quartucci y Jannis Kounellis, *Didone*, 1982, Castello Colonna, Sala Martino V, Genazzaro

El conflicto dramático aparece entonces en el propio espectador a través de las propias realidades, de su memoria, y de las diferencias individuales de la crítica y la comprensión de la vida.

7.2.1 Kounellis en y desde el teatro: colaboraciones con Quartucci.

Jannis Kounellis es un artista que trabaja y evidencia el hecho teatral, dramático e incluso, como veremos más adelante, trágico en sus obras. Pero además es un artista que ha vivido una estrecha relación con el teatro desde la propia puesta en escena.

Su aportación al teatro desde dentro supone un aumento de lo teatral en su obra y en su pensamiento que harán que el peso de lo dramático no deje nunca de impregnar sus obras. No es de hecho casualidad, que su primer trabajo en teatro fuese en 1968, y fuese, además, muy contemporáneo a su paso de las pinturas sobre tela de números y letras a las extensiones de los objetos en el espacio.

“Las letras tenían para mí el mismo valor que el papagayo o los caballos, incluso que los fragmentos de estatua. Es más, si lo miro bien, la disposición de los fragmentos sobre una mesa es la misma que las de las letras sobre la tela o el papel, una lectura no compositiva. Es siempre una respuesta a una condición de organización libre, con instrumentos y materiales diferentes, en situaciones diferentes.” (Kounellis en Celant, 1983, 36-37)¹⁹.

La idea de un discurso fragmentado es común en todos los trabajos, tanto sobre la tela como en el espacio, es una exposición abierta de una propuesta a trozos, que lo describe o define algo de manera concreta sino que ofrece una apertura a la presentación de algo que se acerca más a una condición cultural o social.

Los espacios entre las letras, como después entre los objetos, no cortan el espacio total, “sólo violentan el orden de las cosas” (Kounellis en Celant, 1983, 39)

¹⁹ La traducción de este texto es nuestra, así que sugerimos también la lectura del texto original: “Le lettere avevano per me lo stesso valore del pappagallo e dei cavalli, eppure dei frammenti di statua. Anzi, a guardar bene, la disposizione dei frammenti sul tavolo è la stessa delle lettere su lenzuola e fogli, una lettura non compositiva. È sempre una risposta a una condizione di organizzazione libera, con strumenti e materiali differenti, in situazioni differenti.”



Figura 132. Jannis Kounellis, *Sin título*, 1962

“En esta obra empieza la estratificación del tiempo. Es el fin de las letras, tanto que el mar y las otras cosas presentan el mismo problema de este cuadro. Es la detención de todo el trabajo anterior, el irrigidirse contra la interpretación” (Kounellis en Celant, 1983, 43)

A partir de este cuadro las demás obras puramente pictóricas de Kounellis han ido estrechando su vínculo con el tiempo primero, y con lo conceptual y al mismo tiempo objetual después. Hasta que desde 1967 se desvincula prácticamente del todo de los soportes de tela, aunque no de la idea de pintura. Aparecen entonces el fuego, las plantas, el carbón y los animales en su obra. Técnicas y recursos que se incluirán en sus escenarios teatrales y que son los que desde entonces van a configurar los gestos de toda su obra.

Nos recuerda Gloria Moure en el texto *Jannis Kounellis: la configuración como resistencia* que en la obra de este artista:

“La teatralidad es la consecuencia técnica de la rotura del bastidor y, al mismo tiempo, es la concreción plástica de poetizar sobre la condición humana, pero es también, sin duda, el paralelo contemporáneo que hacen patente Caravaggio y Tiépolo (para usar las referencias técnicas del propio Kounellis). Todas las incursiones teatrales de Kounellis han perseguido invariablemente el mismo objetivo: el rescate del género de las rigideces seculares que dan por sentado que la escenografía no es más que un sustento descriptivo y decorativo de la trama a la cual se superpone y acompaña redundantemente. De todas sus colaboraciones con el arte dramático, las llevadas a cabo con Quartucci tal vez sean las más puras, debido a que apenas operaban en ellas restricciones estilísticas o debidas al guión, ya que por su radicalidad plástica se acercan a las obras, digamos, desde “el otro lado”, de la mano de una trama que tiende a desaparecer. La clave estaba en la “presencia crítica” de los materiales, que atraía el silencio y el vacío, rechazaba cualquier trama o incluso texto y subrayaba la urgencia de la verosimilitud, de manera que los actores sólo podían escapar a la incomodidad por vía de la improvisación y los espectadores debían aliarse con ellos en esta operación.” (Kounellis, 1996, 41).

Los actores son una más de las configuraciones plásticas de un espacio dramático y los espectadores cómplices de ellos, igualándose su importancia en la escena tanto en sentido estético como el dramático y configurando una teatralidad total y pura, tanto en el devenir de los acontecimiento como en la imagen creada. Se da una transformación de los espectadores en actores y de la escenografía en obra plástica conviviendo en un todo dramático, teatral y artístico.

Objetos, individuos e incluso animales, se unen en la formalización de un espacio cuya máxima de identidad es precisamente la autenticidad que se desarrolla durante el hecho dramático, que no está estrictamente vinculado a una “trama” precisa, y aún menos a un texto cerrado. La obra es un proceso, una serie de acciones en movimiento no del todo predecible y por tanto únicos y auténticos, situaciones que no son siempre la misma y que por tanto no se repiten, entre otras cosas por estar estrechamente vinculadas a cada espacio real, a cada actor y espectador como individuo real, y por generar situaciones reales. Se da la verdad de un presente que cada vez es único.



Figura 133. Carlo Quartucci y Jannis Kounellis, *I Testimoni*, 1968, Teatro Stabile, Turín

Esa veracidad de la obra en el espacio es una constante en todas las incursiones que Kounellis ha llevado a cabo en el ámbito teatral. En el teatro como tal, en donde podemos decir que ha mantenido la misma intención respecto al espacio que en cualquiera de sus demás obras. Si con esta tesis queremos llegar a afirmar que el teatro sucede en la obra de arte, en las piezas teatrales en las que Kounellis participa, podemos decir que esos espacios creados son Instalaciones de Arte.

Su trayectoria teatral en ha acompañado el desarrollo de su obra artística convirtiéndose muchas veces en una, muy especialmente en los montajes que ha llevado a cabo junto a la dirección escénica de Carlo Quartucci, que son, efectivamente los más puros en cuanto a la esencia de lo teatral. En ellos, como veremos más adelante, el trabajo de Kounellis no es para nada el de un escenógrafo, sino que la creación de la pieza se conforma con las aportaciones colectivas en las

que se crean unos espacios dramáticos muy en concordancia a todo el pensamiento teatral de Artaud.



Figura 134. Carlo Quartucci y Jannis Kounellis, *I Testimoni*, 1968, Teatro Stabile, Turín

Estaremos entonces ante unas propuestas que serán “sagradas”, que “no privilegiarán el habla”; que buscan la “totalidad”; que se “construye por el espectador”; y que por tanto es la “acción de los que en ese teatro participan”²⁰. Así fueron *Didone*, puesto en escena en 1982 en el Castello Colonna de Gennazano y sobre todo *I Testimoni*, realizada para el Teatro Stabile de Turin en 1968. Esta ha sido seguramente la más pura y honesta de todas las creaciones realizadas entre Kounellis y Quartucci.

²⁰ Aparecen de nuevo los aspectos más relevantes que Derrida considera imprescindibles para que se de un verdadero teatro de la crueldad.

Pero son también significativas las obras llevadas a cabo junto a otros directores de escena como *Mäusner*, puesta en escena por primera vez en Berlín en 1991, dirigida por Heiner Müller (dramaturgo y director de teatro alemán, 1929-1995); *Elektra*, en 1994 también en Berlín pero con la dirección de Dieter Dorn (director de teatro alemán, Leipzig 1935); o la *Opera Beuys*, dirigida por Hermann Schneider (director de escena alemán, Colonia 1962) y presentadas en 1998 en Dusseldorf y en Viena.

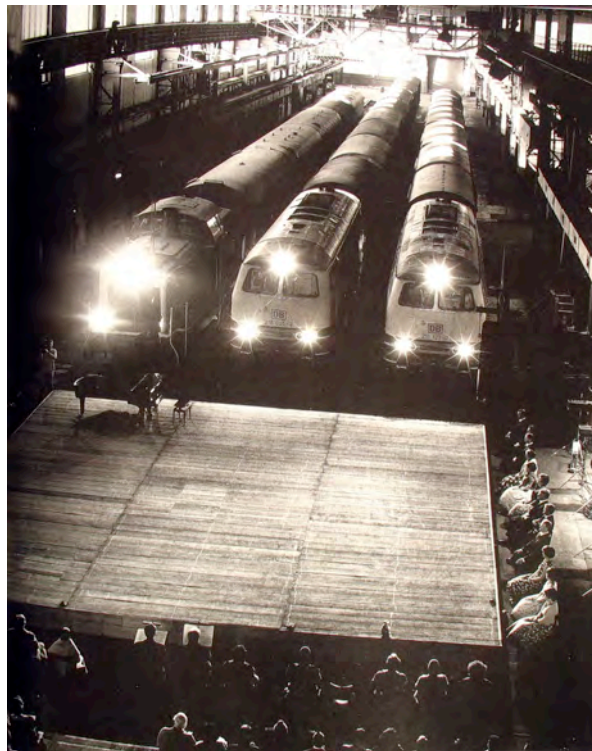


Figura 135. Jannis Kounellis, *Opera Beuys*, 1998, Dusseldorf

En todas ellas encontraremos estrechas relaciones con la obra de Kounellis también fuera del teatro. Lo vivo, lo muerto, la carne, el metal, el fuego, el carbón, ... son los elementos que configuran sus instalaciones en cualquier espacio que se ocupe, será un escenario teatral o cualquier otro espacio teatralizado y sobre todo dramático.

Pero de todas las colaboraciones que Kounellis ha realizado en teatro, como ya hemos dicho, la más pura es la de Quartucci. Es además la que más nos interesa en cuanto a la construcción del espacio, y a la relación de este con los actores y por supuesto con el espectador.

Carlo Quartucci es sin duda una de las figuras más importantes del teatro actual en Italia y en Europa. Sus trabajos para “Il Teatro Stabile” en Turín así como puestas en escena que han recorrido los teatros europeos y otros espacios, incluso sus propuestas en eventos artísticos como la Bienal de Venecia o Documenta en Kassel, son referencias clave para las nuevas propuestas teatrales y artísticas.

Desde el inicio de su trayectoria Quartucci rechaza el naturalismo y hasta hoy experimenta la abstracción de las palabras extrayendo de ella todas las posibilidades escénicas que le permitan usarlas como medio de comunicación rítmica y poética; considera la escenografía como la arquitectura escénica del gesto que interviene con el actor; y el texto como espacio de trabajo. En su lenguaje escénico interviene también el video, el cine, la radio, la fotografía, que convierten sus puestas en escena en espectáculos multidisciplinares sin limitaciones espaciales o técnicas. Su búsqueda persigue un único objetivo: desarrollar un nuevo lenguaje a través de la integración de las artes.

En 1981 pone en marcha un proyecto en el que están invitados a su creación varios artistas visuales, músicos, escritores, cineastas,... Da vida junto a C. Tatò, J. Kounellis, G. Paolini, R. Leric, G. Celant, R. Fuch, al proyecto artístico *La zattera di Babele*, con el que llama a la dramaturgia de las artes. Con criterios similares pone en marcha otras muchas propuestas, entre ellas *Comédie Italienne*, también en 1981 y en 1982 *Dinone e Funerale*, que son un conjunto de trabajos específicos, una especie de todo fragmentado: música, actores, director, imagen, y sobretodo dramaturgia de las imágenes y no solo de las palabras.

Pero Quartucci y Kounellis ya colaboran desde 1968 cuando crean *I Testimoni*, a partir de un texto de Tadeusz Rosewicz, para el ya mencionado “Il Teatro Stabile”. En sus proyectos comunes Kounellis escribe y dramatiza las imágenes que Quartucci dirige y pone en escena. Ambos buscan penetrar en el propio trabajo de creación, dejando espacio al otro y logrando la obra común.

En su teatro Quartucci se muestra extremista en la investigación sobre el cuerpo de la escena y del actor. Entiende el cuerpo del actor en toda su capacidad actoral, una potencialidad que llevada al límite existencial podría incluso hacerle

desaparecer de su cuerpo real, dejando en escena sólo su cuerpo físico. Lo más importante va a ser la imagen de la escena, y si en ella, del actor se siente sólo la respiración, será toda la imagen la que respira. A través de la presencia de ese cuerpo físico en el espacio y su respirar, será la escena en su totalidad la que vive.

De esta manera el actor no es más que uno de los fragmentos de una imagen, una imagen más de las que componen la escena. Y no es la única, a veces la música se convierte en actor, la imagen en texto o el silencio, la pausa, la nada en acción. Quartucci recibe en esto una fuerte influencia de Samuel Beckett, en quien los textos son una increíble fuerza teatral porque viven sólo con “respirar en escena”; y del teatro que en ese mismo momento desarrollaba Peter Brook, así como de su texto del “Espacio vacío” que se publicó por primera vez en 1968 y que se convirtió enseguida en un texto de referencia para directores de escena, dramaturgos, y creadores teatrales en general.

“Si el teatro es una caja de aire humano porque forma parte del cuerpo (me gusta poner en escena a los actores casi siempre descalzos, porque en mi cabeza es la relación con el hombre antiguo, si estuviese quieto sobre la escena sería como el hombre desnudo del actor griego); así que el teatro vive porque es una escritura impalpable que camina siempre en la sociedad de ayer y de mañana por una necesidad”.²¹

Quartucci es consciente de que muchos hablaron de la muerte del teatro con el nacimiento del cine, lo mismo que se habla de la muerte de la pintura desde el fin de la representación. Pero como muchos otros desde principios del siglo pasado, luchó por defender el arte en su totalidad y vivo por la necesidad que tiene de sobrevivir en sí mismo. Para Quartucci, y en esto la colaboración con Kounellis constituye un punto de apoyo e investigación imprescindible, de la misma forma que lo que muere en el arte es la representación, lo único que muere en el teatro es el texto, entendido como eje primordial del acto teatral. El texto sin embargo debe ser una parte más del espectáculo, lo mismo que lo es el actor, la imagen o la música, que, unidos en una única experiencia teatral o artística, crean y se convierten en una vivencia natural y real.

²¹ Encuentro con Carlo Quartucci, Turín, 1997. Notaremos también más adelante que la distribución del espacio escénico y los objetos, animales, y materia que lo ocupan se plantean como obstáculos para los actores, que en su desnudez no tendrán más opción que esquivarlos y vivirlos de manera real.

El teatro de Becket había buscado vivir completamente la escena, mostrar el cuerpo real de los personajes en la escena sin más elementos que los primarios, de manera que el cuerpo del actor se convierte en su única herramienta en el espacio escénico. Cuando Quartucci y Kounellis se unen en el proceso de creación de una obra o proyecto indagan también sobre ese silencio o ese vacío, pero no lo hacen eliminando los elementos externos al actor, sino utilizando de forma crítica la presencia de los materiales. Rechazan absolutamente el texto literario para perseguir la verdad en la acción y en lo que sucede en el espacio escénico. El vacío es la nada a la que los actores pueden recurrir, viven una autenticidad provocada por la evidencia y la dureza perceptiva de los materiales (metales, carne, animales, ruidos) de la que sólo pueden escapar por la vía de la improvisación. Buscan la experiencia real del actor que se ve provocado por un espacio que estimula hasta los límites más extremos su sensibilidad perceptiva, creando en él el estado de ánimo y la acción de la que el espectador también se sentirá partícipe, para provocar el hecho teatral.

En el conjunto de entrevistas realizadas a Kounellis en 1983 y publicadas por Germano Celant, a la pregunta de Moscati sobre qué le ha llevado a trabajar en teatro, Kounellis desarrolla una respuesta que nos describe perfectamente sus intereses plásticos en cuanto al espacio que el arte ocupa en el teatro, y su propia relación con el teatro en sí.

“Sobre todo no voy al teatro. ¿Por qué ir al teatro cuando todo está preparado y es predecible?, ¿cuándo lo viejo prevalece todavía como viejo? Un artista escapa, pero si decide intervenir no puede enfrentarse a lo que es el teatro respecto a aquello que disfraza la estabilidad de las ideas estancadas tratando, en realidad, de evitar cualquier cambio. El espectáculo realizado a partir de tres textos de Rozewicz ha sido el primero en el que he colaborado. Una colaboración que ha sido posible gracias a la relación personal que tengo con el director Carlo Quartucci. A Quartucci, le interesaba introducir elementos no escenográficos con el fin de encontrar una nueva dimensión para la propia representación. Sobre esta premisa he aceptado y he preparado una intervención que, durante las funciones en el Teatro Stabile de Turín, no podía no provocar discusiones e incluso polémica. Sobre el escenario, de hecho, el público veía carros que corrían sobre los que los actores “actuaban”, el público veía a los técnicos y a los actores ir y venir con tierra, sacos, carbón, veía también numerosos pájaros en el fondo del escenario, muchas jaulas habitadas e inquietas. Si el escenario no era novedoso, sí lo era cada forma diversa que se mezclaba y molestaba de alguna manera al espectáculo.

Moscati: ¿Cuál sería la nueva función escenográfica respecto al texto y al espacio escénico?

Kounellis: No me parece justo, desde mi punto de vista hablar de escenografía. Pienso en molestar, en primer lugar, el ambiente no sólo respecto a las escenografías habituales que el teatro continua usando sino también respecto a la nueva convención del teatro desnudo: mis materiales no integran, pretenden un espacio propio y juntos, crean un espacio complejo que tiende no sólo a olvidarse de la función del espacio teatral, sino a discutirla, a provocarla, a revelar las restricciones que conlleva. Es más, estos materiales “molestan” intencionadamente al actor, le obligan a mirar alrededor, a “defenderse”, a destruir todo lo que forma parte de la tradición de una correcta actuación. Pero, en realidad, todos aquellos que de alguna manera “hacen” un espectáculo terminan por dar con el estímulo que corrige las condiciones relativas a los hábitos o el oficio de la gente de teatro. El propio Quartucci ha cambiado varias veces el proyecto de dirección, se ha ido adaptando, pero nunca imponiendo el “texto” o las exigencias propias de la dirección o de la actuación. El teatro convierte en indispensable una búsqueda común y obligada del continuo conflicto de las funciones de algo que se debe “construir”. En este sentido, los técnicos mismos, deben hacer trabajos con instrumentos y objetos nuevos: no se trata de que, por mucho que tenga que ver con Rozewicz, al principio no les molestase manipular el carbón o los sacos, y no les gustaba nada alimentar cada noche a los invitados de las jaulas.

Moscatti: ¿Qué tipo de continuidad existe en la relación de su trabajo como escenógrafo y el resto de tendencias de las artes plásticas?

Kounellis: No se puede hacer siempre teatro pero se debe elegir, especialmente, encontrar a la persona y el grupo adecuados. Si no es así se vuelve a la escenografía. Creo que, hace poco, se han dado casos en los que un artista acepta transformarse o dejarse llevar por la lógica de lo escenográfico (es el peligro que corre Ceroli): no se puede, en ese caso, hablar de una verdadera aportación revolucionaria, es simplemente una solución de continuidad, reformista, destinada a ser engullida y desmontada por el propio teatro tal cual es. Este proceso cíclico entre el arte y el teatro, corre el riesgo a la larga, de no ser productivo porque exige el sacrificio de una de las partes que no puede ser cumplido sin efectos trágicos. Si, por ejemplo, la recompensa que algunos críticos promueven, para rellenar el retraso del teatro respecto al arte, no es otra cosa que una operación de regeneración interna, de sustitución, se perderá una buena ocasión para impulsar todavía más las formas de integración capaces de conservar los márgenes de autonomía recíprocos y fomentar los procedimientos no abstractos de trabajo colectivo.

La escenografía siempre es un embellecer el espacio según las exigencias del texto, por lo que o se rompe definitivamente con esta relación funcional, o se piensa en un teatro sin texto. No deseo dedicarme a un espectáculo que se tenga que vincular estrechamente al texto, porque se convierte en un problema e impide un proceso de creación e improvisación que considero fundamental, que debemos proteger con rabia si se da el caso. Con Quartucci estoy, de hecho, preparando un “espectáculo” que será, naturalmente, la continuación y la profundización de las experiencias en Turín.

En el fondo, comienzo a pensar más que para el teatro “con” el teatro, con un cierto tipo de teatro que lleva a cabo de manera independiente una búsqueda sobre un espacio nuevo, que elimina los personajes y las situaciones literarias.

No se trata de que salgan del estudio las ideas para el teatro sino de salir del estudio, descartando, por ejemplo, la descriptibilidad del pop y eligiendo por el contrario lo fantástico a través de una presencia "crítica". (Celant, 1983, 62-66)²².

²² Este texto extraído del catálogo y entrevistas a Kounellis que Germano Celant publica en 1983, no se ha traducido al castellano. La traducción del texto que se cita la hemos realizado nosotros tratando de interpretar lo menos posible para mantenernos fieles a la literalidad de las palabras de Kounellis. Pero consideramos oportuno incluir también el texto en el idioma original:

"Anzitutto non vado a teatro. Perché andare a teatro quando tutto è previsto e prevedibile, quando il vecchio prevale ancora tanto sul vecchio? Un artista scappa, ma se decide di intervenire non può che mettersi in atteggiamento polemico verso ciò che è il teatro e verso quello che truca la permanenza di idee sclerotizzate cercando, in pratica, di evitare qualsiasi mutamento. Lo spettacolo ricavato dal montaggio di tre testi di Rozewicz è stato il primo al quale ho collaborato. Una collaborazione che è stata possibile per il rapporto personale con il regista Carlo Quartucci. A Quartucci, interessava introdurre elementi non scenografici allo scopo di trovare una dimensione nuova alla rappresentazione stessa. Su questa base ho accettato e preparato un intervento che, durante le repliche allo Stabile di Torino, non poteva non suscitare discussioni e anche polemiche. Sul palcoscenico, infatti, il pubblico vedeva scorrere carrelli sui quali <<recitavano>> gli attori, vedeva i tecnici e gli stessi attori andare e venire con terra, sacchi, carbone, vedeva soprattutto una grande uccelliera posta sullo sfondo, tante gabbie abitate e inquiete. Se il palco scenico non era una novità, lo era ogni altra forma che si mescolava e disturbava in qualche modo lo spettacolo.

Moscati: Qualle può essere la funzione della scenografia nuova rispetto ai testi e allo spazio scenico?

Kounellis: Non mi sembra giusto, dal mio punto di vista, parlare di scenografia. Penso al disturbo, in primo luogo, dell'ambiente non soltanto rispetto alle normali scenografie che il teatro continua a adottare ma anche rispetto alla nuova convenzionalità della scena spoglia: i miei materiali non integrano, pretendono uno spazio proprio e, insieme, creano uno spazio complessivo che tende non già a far dimenticare la finzione del luogo teatrale quando a rimetterla in discussione, a provocarla, a rivelarne le costrizioni che comporta. Inoltre, questi materiali danno volutamente <<fastidio>> all'attore, lo obbligano a guardarsi intorno, a <<difendersi>>, a cancellare ciò che in lui appartiene alla tradizione del bel recitare. Ma, in realtà, tutti coloro che in qualche modo <<fanno>> uno spettacolo finiscono col ricevere uno stimolo a correggere i condizionamenti relativi all'abitudine o al mestiere di gente di teatro. Lo stesso Quartucci a mutato più volte il progetto di regia, ha proceduto adattando e mai imponendo il <<testo>> o le esigenze della regia e della recitazione. Il teatro rende indispensabile una ricerca unitaria e impostata su un confronto continuo in funzione di un qualcosa da <<costruire>>. In questo senso, gli stessi tecnici sono obbligati a lavorare con strumenti e oggetti nuovi: non è un caso che, per quanto riguarda a Rozewicz, da principio si rifiutavano di manovrare il carbone o i sacchi, e non gradivano troppo nutrire ogni sera gli ospiti delle gabbiette.

Moscati: Che tipo di continuità di rapporto esiste tra il suo lavoro scenografico e le tendenze alle arti cosiddette figurative?

Kounellis: Non si può fare del teatro comunque ma occorre scegliere e, in particolare, incontrare la persona e il gruppo giusto. Altrimenti si ritorna alla scenografia. Ritengo che, di recente, si sono avuti casi in cui un artista ha accettato di trasformarsi o comunque di farsi assorbire dalla logica della scenografia (il pericolo che corre Ceroli): non si può, quindi, parlare di un vero contributo rivoluzionario, ma semplicemente di soluzione di aggiornamento, riformiste, destinate a essere inghiottite e smontate dalla forza del teatro così com'è. Questo processo circolatorio fra arte e teatro rischia, alla lunga, dunque, di non essere produttivo in quanto chiede a una parte un sacrificio che non può essere compiuto senza effetti profondamente incidenti. Se, ad esempio, il risarcimento che alcuni critici cercano di promuovere, per riempire il ritardo del teatro rispetto all'arte, non sarà un altro che un'operazione di rigenerazione dall'interno, di sostituzione, si sarà perduta una buona occasione per spingere ancora più avanti forme di integrazione capaci di conservare margini di autonomia reciproci e avviare procedimenti non astratti di lavoro collettivo.

La scenografia è sempre un abbellimento dell'ambiente richiesto dal testo, per qui o si rompe decisamente con questo rapporto funzionale o si pensa a un teatro senza testo. Non desidero più dedicarmi a uno spettacolo che debba vincolarsi strettamente al testo, poiché questo diventa una complicazione e impedisce il processo di invenzione-improvvisazione che ritengo prioritario, da proteggere con rabbia, se occorre. Con Quartucci sto, infatti, preparando uno <<spettacolo>> che sarà, naturalmente, il proseguimento dell'esperienza torinese e, anzi, un suo approfondimento.

In sostanza, ho cominciato a pensare più che per il teatro <<con>> il teatro, con un certo tipo di teatro che porta avanti per conto proprio una ricerca su un nuovo spazio, eliminando personaggi e situazioni letterarie.

A través de este extracto de entrevista a Jannis Kounellis podemos acercarnos a esos encuentros tanto plásticos como conceptuales entre el arte y el teatro. Unos encuentros en un límite que el mismo artista se cuestiona y que son los que conectan su obra plástica y sus aportaciones al teatro. Son además esos los que consideramos fundamentales para que el teatro exista en la obra de arte.

Comenzar rechazando el teatro para hablar de sus trabajos en teatro es fundamental. Es el rechazo precisamente al teatro textual, al teatro de la repetición, al teatro no verdadero. Es el impulso que lleva a Kounellis a plantear el teatro sólo desde una dimensión real y verdadera; impredecible e irrepetible. El artista que interviene en el hecho teatral debe precisamente evitar esa predictibilidad, para lo que debe ir contra la estabilidad, provocar el continuo cambio y evitar la repetición.

El principal recurso en este sentido es la introducción de los animales vivos. No se pueden controlar sus acciones, sus movimientos, sus sonidos. Son el elemento no escenográfico como tal crucial para este propósito, los pájaros son el gesto que en el teatro de Kounellis y en su obra artística ha creado más conflicto, con el público, con los técnicos, con el personal de museos, o con los actores. Pero es precisamente lo incontrolable del animal lo que nos da una verdad irrepetible en cada acción.²³

Lo real es lo que es, y es lo que permite profundizar en la verdad de esa realidad y de su propia presencia. La presencia del animal es una presencia también inmutable, es una vida que no puede “actuar” ninguna ficción, que sólo es capaz de “actuar” su verdad.

Es además imprescindible partir de la idea de no hacer escenografía, negar el “decorado” como se niega el texto. La escenografía como tal ha mantenido tradicionalmente el objetivo de embellecer un espacio que depende de un texto, narrar visualmente la escena que el texto describe, recrear los espacios de las acotaciones

Non si tratta di far uscire dallo studio delle idee per il teatro ma di uscire dallo studio, scartando, ad esempio, la descrittività del pop e scegliendo al contrario il fantastico attraverso una presenza <<critica>>.” (Celant, 1983, 62-66)

²³ Societas Raffaello Sanzio, compañía teatral dirigida por Romeo y Claudia Castellucci recurren también al uso de animales en escena en *Alla bellezza tanto antica* (1987) y en *La discesa di Inana* (1989), en la misma línea de *I Testimoni* y de la instalación *Sin título (12 caballos vivos)* de Kounellis, plantean la configuración de un animal-actor. “El animal introduce un factor de imprevisión en la puesta en escena, su mera presencia constituye una amenaza para la representación, en un doble sentido: por lo incontrolable de sus actos y por la imposibilidad de su transformación en otro.” (Sánchez, J.A. 2007, 142)

para dar un marco falso a la escena falsa. Nada más alejado del teatro que pretendemos.

El espacio teatral que el artista trabaja debe ser igual de libre que cualquier otro espacio, debe ser un espacio para la vida, para la discusión, para la provocación, en definitiva para la crueldad.

Esa crueldad en el teatro Kounellis la versa no sólo sobre los espectadores, sino también sobre técnicos y actores. El uso intencionado de elementos no escenográficos convierte el espacio escénico en un espacio que molesta, un espacio apto para el conflicto, un conflicto que surge de la más mínima relación entre cualquier objeto y cualquier acción.

Arrastrar un carro viejo y pesado lleno de tierra o carbón entre jaulas habitadas es una molestia real. No tiene nada que ver con mover piedras pintadas de poliespan. El actor no tiene que fingir, el actor tiene que defenderse de verdad de cada elemento real en escena.

De esta manera cada elemento en escena es un gesto que contribuye también a la dramaturgia de la realidad que sucederá cada vez. Es una parte de ese texto impredecible. El espacio, como cada acción, hacen y favorecen el conflicto. El conflicto entre los actores, el conflicto con el espacio, con los técnicos y con los espectadores. Es el teatro un lugar para el conflicto.

Hay que molestar, hay que molestar a la actuación para no poder predecir lo que sucede. Hay que molestar también toda una tradición escenográfica del decorado, de la falsedad, de la ficción. Y hay que molestar también al espacio vacío, a la ausencia, al minimalismo. Como nos ha enseñado todo un legado postminimalista en arte es necesaria la presencia para la molestia, para el caos, para el descontrol, para evitar la realidad. Es necesaria la composición de espacios complejos, de espacios críticos, de espacios revolucionarios.



Figura 136. Jannis Kounellis, Sin título, 1972

Esto es igual en arte o en teatro, este es el recorrido “cíclico” que vincula el arte y el teatro. Kounellis teme el sacrificio de una de las partes, sin embargo es posible establecerse en un límite en el que ambas puedan sobrevivir.

El gesto artístico que salve esa unión, en arte y en teatro, es el que tiene una dimensión humana y se desarrolla en un espacio real.

Se amplían los límites que enmarcan y definen la obra de arte como objeto autónomo para ampliar los límites de la propia experiencia artística, para transformar las relaciones internas de la obra con la materia y con el espectador. Situar los

elementos materiales en un espacio físico significa trabajar con la entidad física real de su naturaleza, su relación entre ellos y su relación con el espacio. Significa proponer la experiencia de una cosa más que su descripción.



Figura 137. Jannis Kounellis, *Sin título*, 1969, Galleria L'Atico, Roma

Jannis Kounellis pretende la experiencia total de la obra en la activación y la agitación de todos los sentidos y órganos del cuerpo que entra en la obra. Los animales que ha usado en sus instalaciones y en el teatro son una prueba de ello. El olor, los sonidos, el movimiento y especialmente la falta de control sobre sus acciones hacen que sean impredecibles y verdaderos.

Pero no es esa la única estrategia del autor a la hora de activar el pensamiento del espectador. Persigue el mismo objetivo a través de los materiales, con el calor del fuego o el frío del metal, y especialmente significativa es también el uso del sonido y de la música, casi siempre acompañado también de las vibraciones del material que acompañe al instrumento. Un elemento, el vibrar de un instrumento sobre el metal, que de nuevo vamos a encontrar tanto en sus obras de arte como en sus piezas teatrales.

Un piano de cola colocado sobre una cama de planchas de metal consigue envolver todo el espacio expositivo de una vibración que hace contrastar la calidez de la partitura con el frío metal, la belleza de la melodía con la incomodidad de una vibración que inunda todas las demás piezas de la exposición y cada uno de los transeúntes de la sala.

“Es imposible separar el cuerpo del espíritu, o los sentidos de la inteligencia, sobre todo en un dominio donde la fatiga sin cesar renovada de los órganos necesita brascas e intensas sacudidas que reaviven nuestro entendimiento.” (Artaud, 2006, 34).

El fuego, el animal, el sonido (del fuego, de la música, de la vibración de los pasos), el cuerpo presente del artista en sus performances, o de una mujer convertida en obra, los recorridos, son lo que hacen que las situaciones nazcan y vivan *in situ*. La obra conoce sólo la medida del presente, y por tanto se hace teatro.

El significado de la obra se desarrolla cada vez, y siempre de cero. La obra es un instrumento por el que el autor y el espectador se encuentran, comparten un mismo espacio cada uno a su tiempo para relacionarse a través de una realidad y experiencia común, para ser de la misma manera conscientes de una vivencia propia.

La obra de arte y el ser humano establecen una relación de escala 1:1 con el mundo y la vida. Kounellis se propone una activa y dilatada relación física y consciente con el individuo, con una realidad que lo envuelve, con la reivindicación de una experiencia real aquí y ahora, independiente de cualquier preconcepción, la exigencia de relacionarse con lo real.

Aislar lo elemental y lo puro de cualquier contaminación narrativa, en búsqueda del elemento mínimo que identifique la obra de arte en sí misma, su verdad. La formalización de ese elemento se convierte en la definición misma de la condición humana, de la vida, de la verdad y el arte su metáfora más acertada. Kounellis en este sentido da con ese aislamiento y desarrolla una obra que rompe los límites y propone la interacción de objetos e imágenes en el espacio, conservando al mismo tiempo toda una tradición y peso histórico y cultural que armoniza su exigencia compositiva, su marco escenográfico de actuación, en una proporción siempre humana y real.

7.3. TRAGEDIA Y ARTAUD EN KOUNELLIS.

“En la obras de Kounellis, la disposición de los elementos es escénica: sobre ella gravita el rastro del cuerpo ausente. Y así se desencadena la implicación del espectador, a partir de su dimensión corporal y perceptiva, en la que no sólo opera lo visual, sino los cinco sentidos básicos. Los sonidos, el olor y el tacto desempeñan en sus trabajos un papel tan importante como las formas que los vehiculan.

En un segundo escalón, los sentidos despiertan asociaciones y recuerdos. Y se abre entonces el salto del sentido poético, en el que la biografía del espectador se funde con la del artista, y a través de ello con la historia de la cultura compartida.

En cualquier caso, el dispositivo escénico no supone el escamoteo del propio Kounellis. El artista se hace presente, a la vez, como actor, como acompañante en un juego estético que alude y reivindica el trasfondo ritual del arte.” (Jiménez en Kounellis, 1996, 137)



Figura 138. Jannis Kounellis, Sin título, 1985

La obra de Kounellis es pura totalidad, es la obra de arte total, no la wagneriana sino la artaudiana. Es el espacio que está presente y provoca una acción sin texto, sin narración escrita. Es teatro en el espacio. Es la puesta en escena de toda una situación para atravesar física y emocionalmente, sensorial y sensitivamente a todo aquel que se adentre en esos espacios ocupados. La obra abarca y empapa a ese hombre en su totalidad, el olfato, el tacto, el oído y la vista son impregnados por la obra.

Pero además es una obra cruel, es una obra que asociada al recuerdo y al reconocimiento de esos objetos que se ven, se huelen, se tocan y se oyen, afectan al yo individual del espectador, a su memoria y a su vivencia real de la obra. Esa invasión de la individualidad de cada espectador es, como ya hemos dicho otras veces, la crueldad que Artaud buscaba, es la que pone al individuo en conflicto en una estrecha relación de igual a igual con la obra y con el artista.

Esta presencia viva y real del artista a través del gesto, y del espectador ocupando el espacio de la obra, hace, efectivamente, a ambos actores de un ritual, de una experiencia estético, de una “fiesta”, de un hecho artístico y por supuesto también dramático y teatral.

En la obra de Jannis Kounellis encontramos el teatro, podemos revivir la tragedia clásica a través de un drama pretendido y cruel que además nos da una respuesta a las utopías teatrales planteadas por Artaud y que en la obra de este artista antiguo en un mundo moderno encuentran una nueva vida.

En los *Escritos sobre el teatro* Roland Barthes reclama la necesidad de recuperar la tragedia clásica, una necesidad que debería recuperar una doble función del teatro antiguo: la fiesta y el conocimiento, “desenlace solemne del tiempo laborioso e incendio de las conciencias” (Barthes, 2009, 48). La fiesta la reclamaba también Artaud y la reivindicamos nosotros en este trabajo, pues el hecho teatral, la situación dramática tiene que tener por necesidad esa condición de fiesta que ya hemos definido antes, y que conlleva también un carácter político, y social. Es la idea de fiesta en un sentido tanto dramático como artístico la que posiciona al espectador y su experiencia en el centro de la obra. Y sobre él, principal invitado a esta fiesta, el teatro

debe, también como el arte, atacar al conocimiento y a las conciencias, incendiarlas, es en esto en lo que la tragedia se vincula a la crueldad.

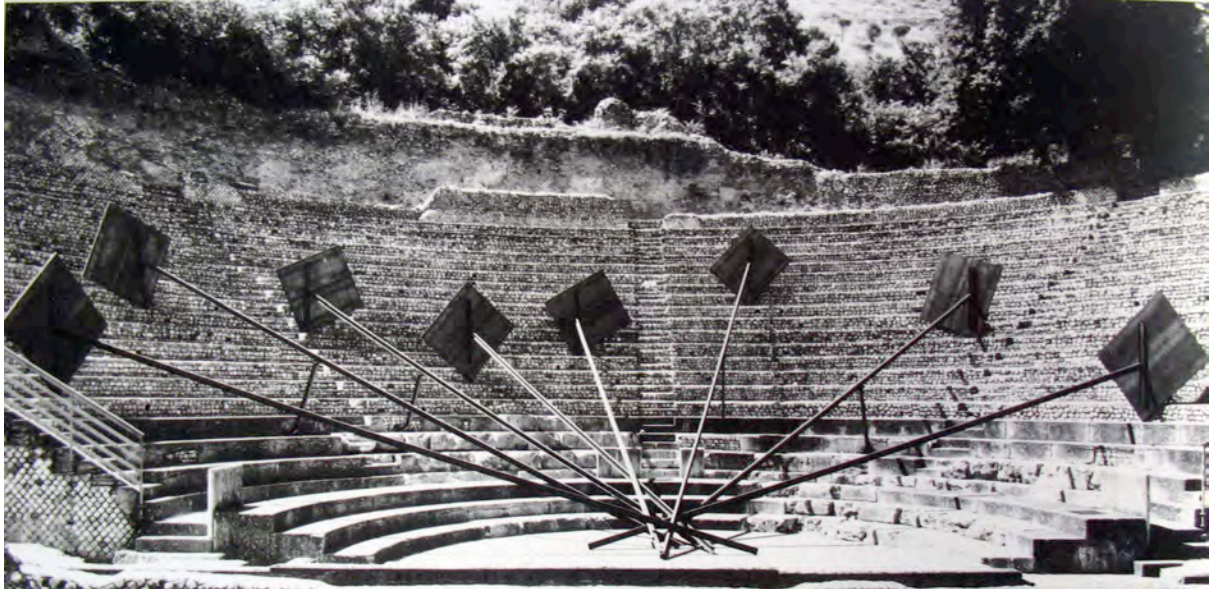


Figura 139. Jannis Kounellis, *Sin título*, 1996, Parque Arqueológico, Cassino

“La tragedia antigua provoca llantos generalizados. La tempestad física de todo un pueblo acompañaba a las desgracias que no caían más que sobre la humanidad superior de los reyes, los héroes y los dioses. El enternecimiento moderno, cuando casualmente se produce, es siempre de origen introspectivo: el público llora únicamente bajo un orden de dramas incluidos en su propio horizonte conyugal o familiar: la misión del teatro es ofrecerle un reflejo desabrido de sus infortunios posibles, no arrastra nunca en la ilusión profunda de una desgracia vivida en estado puro, en esa ausencia de historia individual que define a la gran y necesaria desnudez de la tragedia.” (Barthes, 2009, 44).

Pero, desgraciadamente, muchas veces estamos ante un teatro aún aburguesado que efectivamente trata de reflejar los conflictos para tratar de poner en esa misma situación al espectador; sin embargo la muestra de un conflicto no es esa “desgracia vivida en estado puro”. Si es necesaria una transmutación física del espectador, una agitación, conmoción verdadera de éste, es necesario posicionar al espectador, al individuo que va a vivir esa desgracia en el centro de la acción.

Es por ello que de nuevo en la instalación nos acercaremos a la pureza de vivir una situación no sólo dramática o teatral, si no que además en el caso de Kounellis nos arrastra o nos devuelve la tragedia antigua.

Por esto Kounellis se define a sí mismo como “hombre antiguo en un mundo moderno”, y ese conflicto entre lo nuevo y lo viejo, sus relaciones e interacciones, así como el rescate de esa tragedia es lo que nos introduce de lleno en el hecho dramático:

“Un hombre antiguo, un artista moderno

Estoy contra el mundo de Andy Warhol y de los epígonos de hoy día. Quiero restaurar el clima que los cubistas han vivido.

Estoy contra la condición de paralización a la que la posguerra nos ha conducido; busco, por el contrario, en los fragmentos (emotivos y formales) la historia esparcida.

Busco dramáticamente la unidad, aunque sea inaprensible, aunque sea utópica, aunque sea imposible, y por eso dramática.

Estoy contra la estética de la catástrofe; soy partisano de la felicidad; busco el mundo del cual nuestros padres del diecinueve, vigorosos y arrogantes, nos han dejado ejemplos de forma y contenido revolucionarios.

Soy admirador de Pollock por su dramática y apasionada búsqueda de la identidad.

Soy un viajero experto, conozco las rutas tortuosas de mi tierra europea, los senderos de las montañas y la gran ciudad con sus mesones con historias y cotilleos apasionados.

Amo las pirámides de Egipto, amo a Caravaggio, amo a Van Gogh, amo el Partenón, amo a Rembrandt, amo a Kandinsky, amo a Klimt, amo a Goya, amo el espíritu de Nike de Samotracia, amo las iglesias medievales, amo el personaje de Ofelia como lo describe Shakespeare y honro a los muertos pensando a propósito de mí que soy un artista moderno.” (Kounellis, 1990, 223).

Jannis Kounellis nos sitúa en un escenario de vida y hace posible el rescate de las utopías desde la imagen. Transgresor y revolucionario en la acumulación de una experiencia que explota y que se expande en fragmentos y objetos distribuidos en el espacio. Un espacio en el que todo lo que hay está en eterno conflicto, un espacio dramático, un espacio para la tragedia, un espacio para la vida, y un espacio para la crueldad.

Kounellis nos reactiva en sus obras un sentido dramático que pone en conflicto el propio sentido de la vida y de lo humano. Otorga al espacio un sentido dramático y

teatral que rompe los límites de Arte y del Teatro creando un espacio en el que ambos conviven.

Hablamos de unos espacios creados en los que se plantea un verdadero conflicto, el del hombre con la naturaleza, con lo real, con lo verdadero. Un conflicto vivo que se resuelve en la experiencia física de un espacio que se construye mediante objetos en una distribución absolutamente escénica y que dan pie a una dramaturgia nueva cada vez que un espectador los habita.

Para Artaud el hecho dramático es aquel que puede abolir la distancia entre el actor y el espectador, el verdadero teatro es el que hace que se unifiquen estas dos figuras en un rito verdadero en el que no hay distinciones entre ambos. Si en los espacios que Kounellis nos ofrece cada espectador vive su propio conflicto consigo mismo y con la propia naturaleza y memoria de los objetos, estamos ante esa unidad inseparable de espectador que actúa.

Lo que Artaud entiende por drama, nos dice José A. Sánchez:

“Es, ante todo, el conflicto con la naturaleza. El conflicto de las fuerzas oscuras. El conflicto de la voluntad consciente con la voluntad ciega. La exhibición del conflicto se resuelve mediante la experiencia física de lo otro. La dramaturgia no es una ordenación, sino una estrategia. Una estrategia que asume el humor, la ironía, el simbolismo, la anarquía. Una dramaturgia que no puede ser concebida como trabajo intelectual, sino como trabajo directamente escénico. Dramaturgia es manipulación de los objetos escénicos. Estos objetos son: luz, forma, palabra, espacio. El lugar de la manipulación –como ya adelantaba Appia²⁴– es el cuerpo. Sólo desde el cuerpo se puede elaborar una nueva dramaturgia. Sólo experimentando el cuerpo se puede expresar el drama.” (Sánchez, J.A., 2002,98).

Hacer hablar los objetos, el espacio, la extensión es la salida final al intento último de eliminar la palabra en el teatro que Artaud pretendía. Era una continua búsqueda por encontrar ese hecho dramático y el conflicto en la única vía posible, entre lo humano y lo inhumano, que es el conflicto total del hombre si tenemos en cuenta que “lo inhumano es lo que el hombre no puede comprender. Es la creación que se manifiesta como Caos. Lo inhumano no es lo inorgánico, sino todo lo contrario: lo que el hombre no puede comprender *de sí mismo*.” (Sánchez, J.A., 2002,99)

²⁴ Véase capítulo 1.1 Renovación teatral.

Esa confusión, ese conflicto con uno mismo, nos lo expone Kounellis en cada una de sus obras. Manifiesta ese caos desde la fragmentación. Con la expansión de los elementos simbólicos en el espacio nos ofrece una realidad que no nos es para nada ajena, que nos pone de manifiesto lo más orgánico de nosotros mismos. Nos cuesta comprender el caos, lo fragmentado y eso nos pone en conflicto.

Jannis Kounellis nos encierra cuando tapia ventanas en esos espacios en los que nos enfrentamos a nuestro propio conflicto, nos extiende objetos alrededor que comprendemos y no entendemos al mismo tiempo, nos enfrenta a realidades tan orgánicas como nuestra memoria. La verdad de sus elementos en nuestra misma verdad, es la sombra de nuestro recuerdo y el presente de una vivencia.

Es por tanto esa amplitud del espacio el espectáculo total dirigido a la totalidad del hombre, de todo su organismo y que le invade por cada uno de sus poros, es la relación estrecha entre el gesto del artista y el espectador que vive la obra, y es, de este modo el vínculo entre espacio y vida, entre gesto y crueldad que Artaud proyectaba en su teatro cuando deseaba:

“Por una parte, el caudal y la extensión de un espectáculo dirigido al organismo entero; por otra, una movilización intensiva de los objetos, gestos, signos, utilizados en un nuevo sentido. El menor margen otorgado al entendimiento lleva a una comprensión energética del texto; la parte activa otorgada a la oscura emoción poética impone signos materiales. Las palabras dicen poco al espíritu; la extensión y los objetos hablan; las imágenes nuevas hablan, aun las imágenes de las palabras. Pero el espacio donde truenan imágenes, y se acumulan sonidos, también habla, si sabemos intercalar suficientes extensiones de espacio henchidas de misterio e inmovilidad.” (Artaud, 2006, 97-98)

Para Artaud el teatro debe surgir directamente en escena, debe ser algo que genere una nueva relación espacio-tiempo donde se cree una nueva realidad. De este modo se trastocan los límites del propio teatro, pues es posible que encontremos esa verdad en teatros que, aparentemente no son teatro.

Un teatro que se desarrolla en un espacio y en un tiempo configura una imagen. Esas imágenes son para ser vividas y experimentadas, y esa experiencia no ha de ser sólo estética o visual, lo fundamental de la experiencia de la imagen es que ésta sea física. De ahí la importancia de la “extensión”, de las relaciones que las

imágenes establecen con el espacio que ocupan y con los individuos que en el espacio se adentran.

Además esa experiencia dramática debe ir cargada de crueldad, la obra debe atacar directamente a las angustias y preocupaciones de cada uno, a sus miedos y a sus deseos. El espectador que se adentra en el espacio de la crueldad sabe que viene dispuesto a dar todos sus sentidos, "su espíritu y su carne".

Para Artaud, y también para Kounellis, el público debe ser consciente de que la obra (que siempre es teatro) puede hacerle gritar. Aunque no necesariamente hay que presionar un grito de dolor físico, o una respuesta violentamente agitada o histérica. El grito cruel de Artaud, y posteriormente de Kounellis, y el que nosotros busquemos e identifiquemos como puramente cruel, puede ser más íntimo.

Es el grito que no desahoga de forma inmediata sino el que te llevas contigo y hurga en la memoria, el que te acompaña y te recuerda el deseo y el dolor, que te transforma sin posibilidad de vuelta atrás, sin dejar que se lo lleve el viento.

Ese es el grito que une Artaud con la instalación, con Kounellis, con las propuestas que se basan sólo en la ofrenda del espacio y la presencia, la ocupación de ese espacio por el espectador. La eliminación de todo lo demás nos acerca a la crueldad dramática en la que se encuentran el mínimo y no el máximo de elementos. No necesitamos más que una imagen y un espectador para que se produzca.

Es la relación 1:1 que Kounellis nos ofrece, solo es necesario introducirnos en esa imagen para que se produzca un acto cruel. Esa relación Arte-espectador es la que une el teatro a la vida.

Es por tanto el teatro de la crueldad un momento dramático que debe despertar, conmocionar, alterar, cambiar. Es un teatro que nos debe tocar los nervios, el corazón, el pensamiento. Es una obra que no debe ser para el entretenimiento, es una obra que en absoluto nos debe dejar indiferentes, es algo que nos cambia.

En este teatro que no debe ser tal, que debe ser un teatro sin teatro, que tiene que ser un teatro de vida, el cuerpo debe ser lo más importante de la escena. Y ese

cuerpo en la obra de Kounellis es el del espectador. El cuerpo se sitúa en el centro de la escena y suyo será el plano de la acción.

“Propongo recobrar por medio del teatro el conocimiento físico de las imágenes y los medios de inducir el trance. (...) El teatro es el único lugar del mundo y el último medio general que tenemos aún de afectar directamente al organismo, y, en los periodos de neurosis y de sensualidad negativa como la que hoy nos inunda, de atacar esa sensualidad con medios físicos irresistibles. (...) Por eso en el teatro de la crueldad el espectador está en el centro, y el espectáculo a su alrededor. (...) Propongo un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como un torbellino de fuerzas superiores.” (Artaud, 2006, 92-94).

Irresistible es el fuego, tan hipnótico como peligroso, irresistible es la capacidad de volar de los pájaros que aterriza y fascina, irresistibles son el oro y el hierro que nos posicionan entre el deseo y el dolor, irresistible es la carne, alimento y muerte expuesta para hacer que nos enfrentemos a nuestro asco y placer por la comida y la sangre.

De nuevo el situarse entre lo vivo y lo muerto, entre lo orgánico y lo no orgánico posiciona al espectador en el centro de esas imágenes cargadas de deseo y violencia que hipnotizan su sensibilidad.

Y de nuevo situarse en el centro. La suma de una presencia crítica de los materiales y la presencia del espacio donde se sitúan son el eje de toda la obra de este artista tanto en arte como en teatro, y tanto en espacios convencionales para ellos como no.

En teatro los espacios escénicos a veces son habituales, o a veces una nave industrial; y su obra plástica muchas veces ha ocupado espacios fuera de los museos o de las galerías. Lo que en cada caso consigue sea cual sea el lugar que ocupe su obra, es que sea el propio espacio uno de los grandes protagonistas de su obra, el antagonista el espectador, o viceversa.

En la obra de Kounellis el espacio es presencia, es presencia de vida y de muerte, como cada elemento que está en ese espacio. Es un espacio ocupado por el silencio y ofrecido al pensamiento, a la palabra; es un espacio donde vive lo muerto, lo inerte: la piedra, el carbón, el metal, los animales disecados, y al mismo tiempo un

espacio para la vida, donde habita el fuego, lo cálido lo orgánico, a veces los animales vivos, los cuerpos vivientes y cálidos en algunas piezas y sobre todo, la presencia viva que activa ese espacio, de nuevo el espectador.

“La clave dramática de la circunstancia humana a la que Kounellis se refiere es doble. Por una parte, está lo que en términos tópicos se definirá como destino autónomo o fatalidad. Al mencionar la revitalización del paisajismo en términos contemporáneos, el ser humano participa e influye en ese paisaje desde su interior mientras vive, pero su complejidad es tal y su dinámica de cambios es tan incierta e insensible respecto a los individuos, que es difícil considerar designios controlables o predecibles. Sentir la soledad más cruda es una reacción absolutamente coherente. Por otra parte, la dependencia de las propias configuraciones para articular un sistema progresivamente complejo, que es afectado por el propio observador, es como la paradoja de la lanza de Aquiles, la cual es común a todos los sistemas de información, pues éstos nunca son autosuficientes en términos explicativos; es decir, el hombre sólo puede apreciar la realidad mediante su lenguaje, pero no tiene posibilidad alguna de hacerlo con certeza ni tampoco de lograrlo en su totalidad. Por lo tanto, la ironía contemporánea es que el ser humano, a no ser que elija una fe o un idealismo racional, tras sucumbir a la neurosis a la que puede llevarle la conciencia de esta tragedia perceptiva, se ve obligado a ampliar sus espacios de decisión, elección y configuración *ad infinitum* y, por lo tanto, se ve impedido a usar su libertad hasta el mayor grado que esté a su alcance, porque ésta es precisamente su condición necesaria, suficiente y única de supervivencia.” (Gloria Moure en Kounellis, 1996, 14).

Es esa presencia viva del hombre la que transita la obra de Kounellis, la que hace ese recorrido en el espacio, la que camina de forma autónoma, voluntaria y activa hacia un fatal destino: el de su propia transformación. Ahí se unen Artaud y la tragedia clásica, en esa intersección entre la irremediable crueldad de la transformación y de la soledad frente a uno mismo, y el saber que uno se adentra sin marcha atrás, caminando por el hilo de su destino y en una única dirección hacia su más fatal destino.

El hombre, el espectador enfrenta y atraviesa la obra, se adentra en el propio lenguaje del espacio con todo su cuerpo y presencia. Entonces tragedia y crueldad aparecen en la obra y en el espectador, en la toma de decisiones, en las elecciones de cada movimiento y de cada pensamiento.

Es este proceso perceptivo el que va a configurar la propia existencia de la obra y de su vivencia, y en el es donde reside el drama, el hecho teatral que modifica y mantiene viva la obra. El resultado físico, y material de cada espacio dramático creado por el artista no es estático ni inmutable, pues su drama sólo tiene lugar cuando es

habitado, cuando algún espectador se enfrenta en él a su propio destino, a su drama, a su tragedia. La propia trama es ese tránsito, ese proceso perceptivo que es al que Kounellis se refiere cuando habla de activación del pensamiento.

Ese proceso es la dramaturgia no escrita, esa activación de pensamiento es una narración siempre nueva. Es otra manera de ser fiel a Artaud, es el NO TEXTO del nuevo teatro, es la VIDA en la obra, única e irrepetible. El espacio y el tiempo de la obra no son más que una realidad que el espectador vive.

“Creo configuraciones en un entorno espacial, redescubriendo una y otra vez el significado del drama, el objetivo misterioso que me ha permitido vivir como un aventurero pero que también me ha dado la posibilidad de entender este infierno como si fuera un teatro entre muchos otros, y considerar la pasión y el dolor como un juego, dejando huellas. Y reanimar el deseo y desplazarse de una ciudad de la periferia hasta el centro y más allá. Es un juego que permite otra puesta en escena con técnicas que se adquieren gracias a la experiencia: el descubrimiento del espacio, como si estuviera cortado por una piel fina, la apariencia de las piezas montadas, una al lado de otra a una distancia definida por el ritmo, la suma total de la utopía vivida y narrada miles de veces” (*Sin título, 1999* en Kounellis, 2001, 290).

**ENCUENTROS EN EL LÍMITE ENTRE EL ARTE Y EL TEATRO:
LA INSTALACIÓN COMO ESPACIO DRAMÁTICO**

**8. BERNARDÍ ROIG:
CONFLICTO CRUEL
ENTRE LA OBRA Y EL ESPECTADOR**

8. Bernardí Roig: conflicto cruel entre la obra y el espectador.

Bernardí Roig (Palma de Mallorca, 1965) es de los artistas más jóvenes¹ que hemos mencionado en esta tesis y es como ya hemos anunciado el segundo de nuestros estudios de caso en profundidad. La obra, los textos, el pensamiento y la figura de este artista son los que nos van a llevar a concluir este trabajo, ya que en ellos vamos encontrar también respuestas a la mayoría de las hipótesis que hemos ido planteando.

Además, las respuestas que encontramos en la obra de Roig, tiene un carácter muy diferente a las que nos ha dado la obra de Kounellis. Bernardí, que considera (como muchos otros artistas jóvenes) a Jannis Kounellis maestro, comparte² con él preguntas y cuestiones pero se diferencia en las respuestas, en la forma y en la solución plástica de sus obras.

Veremos en la obra de Bernardí Roig un claro desplazamiento de los límites plásticos y conceptuales que definen una obra de arte, su relación con el espacio, con el

¹ Es el más joven junto con Mathew Barney (1967), ambos de una generación posterior a los demás artistas tratados: Abramovic, Nauman, Graham, Boltanski, nacidos en los años 40; Kounellis diez años antes; y los antecesores en teatro: Artaud, que nace a finales del XIX y vive hasta el 48, Kantor y Grotowski, ambos nacen a principios del siglo XX y viven hasta los años 90.

² Compartieron también espacio expositivo en la exposición "Tra, Edge of Becoming", una exposición colectiva comisariada por Daniella Ferretti, Rosa Martínez, Francesco Polli y Axel Vervoordt; y que tuvo lugar en el Palazzo Fortuni de Venecia, dentro del marco de la 54ª Bienal de Venecia, en 2011.

tiempo, con la narración y con el espectador. Se sitúa de esa manera perfectamente en el lugar donde se contaminan, contagian y “des-definen” el arte y el teatro.



Figura 140. Bernardí Roig, Exposición *Shadows Must Dance*, 2009, IVAM, Valencia

“La rotundidad de las expresiones y las puestas en escena de Bernardí van muchas veces unidas a un exceso dramático, una teatralidad monumental que contrasta con el mutismo escultórico. Los cuerpos que nos descubren las inquietudes del artista podrían ser metáforas de los personajes perdidos y angustiados en busca de autor, emulando la obra teatral de Luigi Pirandello. Bernardí Roig teatraliza la vida a través de sus creaciones cargadas de un fuerte simbolismo haciendo uso de una dramaturgia ceremonial.” (*Personajes Deslumbrados*, Consuelo Císcar Casabán en Roig, 2009, 15).

Todas las obras de Roig son deliberadamente una puesta en escena en la que el espectador está obligado a participar. El artista con sus personajes construye los espacios que el espectador ha de transitar, habitar y compartir con la obra en una relación íntima de igual a igual.

Sus obras, fundamentalmente cuerpos humanos a tamaño natural, blancos y bañados por un halo de luz, hacen que en la obra podamos integrar los principios de acción dramática. Son figuras que están, que actúan, que esperan. En ellas reconoceremos un protagonista, un antagonista, un conflicto teatral, y una situación dramática. Además los

identificaremos también como respuesta a las utopías teatrales que hemos ido viendo. Y, al mismo tiempo en ellas, como en la obra de Kounellis, la huella de Artaud sigue presente.

En las obras de Roig, participamos en un teatro sin texto, sin repetición, verdadero. Habitamos un espacio dramático y nos enfrentamos a unos personajes que nos ponen frente a nuestra propia realidad, provocando así el más cruel de los gestos artaudianos. Un gesto que como ya hemos repetido otras veces, por cruel, no siempre es sangriento, pero siempre nos sitúa ante nuestras propias obsesiones y angustias.

Los personajes de Roig esconden precisamente esas angustias y obsesiones de nuestro tiempo, son casi un estudio antropológico de nuestros crueles deseos, de las relaciones sociales mudas y ciegas de deseos imposibles.

Cuerpo y luz que sitúan al espectador, al individuo, en el centro de la obra. La obra de Roig invade el espacio, sus esculturas y sus imágenes se salen del cuadro y del pedestal, aunque a veces se sitúan en ellos. Esa es su crueldad, la capacidad de escapar de su propio mutismo, precisamente por la relación que establecen con quien se enfrenta a ella. Incluso desde la tarima, desde el rincón, desde la vitrina, nos enfrenta una relación íntima de estímulo-respuesta, como la que se establece entre el protagonista y el antagonista de una obra teatral.



Figura 141. Bernardí Roig, *Pare (exercis d'incomunicació)*, 2003

El antagonista es el que está, quien aguarda; el protagonista es el que irrumpe, el que entra y desea; el antagonista es quien niega ese deseo. Partiendo de estas teatralidades en el espacio, la obra de este artista se sitúa siempre en lo dramático, con un carácter burlesco y cruel.

Las estrategias³ que Bernardí Roig emplea a través de su obra para alcanzar este nuevo teatro se concentran fundamentalmente en la “imposibilidad”, que es la que nos negará el deseo y creará el conflicto; y la crueldad de dejarnos con una pesada duda existencial sobre nosotros mismos, por la experiencia vivida y por la relación establecida con sus personajes.

“Realmente, sería necesario que, a la salida, los espectadores se llevaran a la boca el famoso sabor de cenizas y cierto olor a podrido”, (Fernando Castro Flórez en el texto *Exceso e insurrección. Sobre el cuerpo: muerte mística y erotismo en Bernardí Roig*, cita a J. Cenet en “Cartas a Roger Blin”- Roig, 1998). Este es el mismo deseo de Artaud cuando pretende hacer una obra que “sea como una puerta abierta a donde no nos consentiríamos llegar” (Artaud, 2002, 14).

En repetidas ocasiones Roig ha llevado a cabo un modelo expositivo que específicamente hace que el espectador y la obra se sitúe en el mismo plano, que compartan experiencia, realidad, espacio y tiempo, en una relación íntima e individual.

³ Estrategias en teatro son las herramientas que el protagonista emplea para conseguir su deseo y el antagonista para negarlo.



Figura 142. Bernardí Roig, *Antonfrozen*, 2007, frente a *Il ritratto dello scultore* de Wilhem Leibl de 1872, Galleria d'Arte Moderna, Ca' Pesaro, Venezia

Shadows must dance es una exposición que en Bernardí realiza en 2009. En ella se enfrentan las obras de la colección de La Galleria d'Arte Moderna Ca' Pesaro en Venecia con las del artista. Desafía con su propia obra a la de la colección, y hace que el espectador comparta el punto de vista de las nuevas piezas que se integran y que habitan el espacio. Hay así un doble espectador para la colección de la galería, ambos también con la función de actuar.

La primera obra de Roig que el espectador se encontraba en *Shadows must dance*, se describe en el texto *Sobre lo oblicuo...* de Guy Gilsoul, que forma parte del catálogo de la exposición:



Figuras 143 y 144. Bernardí Roig, *El hombre de luz*, 2007, Galleria d'Arte Moderna, Ca' Pesaro, Venezia

“El hombre de Yeso blanco ha subido, boquiabierto en el horizonte, la cabeza afeitada y muda, los pantalones desabrochados y la barriga sobrecargada. El hombre, descalzo, aspirado por su ciego destino, izado día tras día, mañana tras mañana, aquí está en la cumbre, llevando en la espalda una carga luminosa como imagen de luz, tanta como los umbrales y los pasos acumulados. El hombre nos precede y, al darnos la espalda, nos llama, allí arriba, para que nos encaminemos hacia otros espacios, amplias salas llenas, ricas de obras antiguas, rellanos y laberintos. El hombre pesado es un vecino. Anónimo y singular. ¿A qué ha venido aquel intruso en el vacío de este pasillo uterino? A través del eco de los pasos del visitante, la primera escultura de Bernardí Roig avisa al visitante. Aquí sólo entra el poeta.

Puede que el museo sea una isla para los muertos pero sólo cuenta la travesía. Entonces el pasado se aferra a la barca del nauta y el presente lo observa. Ellos ven que se parecen siempre que la imaginación prevalezca y si los ojos no estuvieran cubiertos por los párpados bajados.” (Roig, 2009, 67).

Este personaje, este hombre que “nos precede”, que “nos llama”, que nos indica el camino, es uno más de nosotros, uno que ya estaba allí, que nos esperaba. Ese “vecino anónimo” podría ser también cualquiera, se equipara su presencia a la de cada visitante, a cada individuo anónimo y singular que transite el espacio de la exposición, a cualquiera que quiera continuar la visita.

Eso sí, ese hombre de yeso, advierte, avisa al espectador del peligro que le acecha, de la crueldad a la que se puede enfrentar, y ha de saber que sólo el poeta puede entrar. Sólo el que es creador, sólo el que participe, sólo el que actúe.

Con una rotunda estrategia teatral puesta en escena de este modo, Roig consigue establecer una relación, una clara comunicación entre la obra y el espectador, que comparten un espacio en igualdad de condiciones: son dos hombres que esperan, el de yeso espera al espectador, el espectador espera introducirse en ese útero vacío que es la exposición, de la comunión de ambos se espera llenar ese vacío.

Para llenar el vacío, en un principio basta con atreverse a entrar, con ocupar ese espacio. Lo más importante efectivamente es la travesía, porque ese es el momento en el que el espectador hace suyo el espacio y el tiempo de la obra. Se apodera de la acción y toma las riendas de su presente. Un presente real que lo invade por todos sus sentidos.

Las esculturas de Roig actúan, observan y son observadas, mientras permanecen en una eterna espera activa.⁴ Las obras son personajes, son hombres que también podríamos ser nosotros mismos.

En el proyecto *Shadows must dance* se potencia la vida en el espacio del museo, en lo que sucede entre las obras en lo que le pasa al espectador a lo largo de su recorrido. Por eso sólo “cuenta la travesía”⁵, porque es ese tránsito el que evidencia el tiempo y el espacio del espectador, es su propia transformación.

⁴ Esperar es también una acción, una acción también teatral. Por eso, inevitablemente nos acordamos de nuevo del texto de Samuel Beckett: “Esperando a Godot”. Una obra en la que la acción se construye en la espera y todas sus estrategias, y que también ha estado muy presente en la obra de Bruce Nauman, como hemos visto en el cuarto capítulo de esta tesis: El espectador, su espacio y su tiempo.

⁵ Una travesía que como en la obra de Kounellis también puede convertirse en Odisea, pues el recorrido en nuestro propio viaje nos enfrenta a nuestros propios miedos, deseos y a la imposibilidad de volver atrás.

Otra de las obras relevantes por su diferencia en este proyecto de Bernardí Roig es la pieza que vemos a continuación:



Figura 145. Bernardí Roig, *Ejercicios para la fuga*, 2007, Galleria d'Arte Moderna, Ca' Pesaro, Venezia

“Ejercicios para la fuga, 2007 es una escultura blanca de resina de poliéster a tamaño real. Esta escultura no se sitúa en relación a ninguna obra concreta de la colección, sino en relación al espacio intersticial que hay entre la sala VIII y IX, en el interior de una escalera de caracol oculta que nunca ha sido mostrada. Situada, de forma clandestina, en la puerta semiabierta que hay en el pasillo que conecta las dos últimas salas y que da acceso a una salida secreta del museo.

Con esta instalación se pretende mostrar la sensación de hastío y de aplastamiento que se produce en el espectador, al estar, éste, sometido al peso insoportable de las imágenes.

Esta obra es “el otro” de cada uno de nosotros que sólo quiere huir después del asedio despiadado de la cultura y así, salvar lo poco que aún queda de su cabeza malherida” (Roig, 2009, 54)

En el proyecto *Shadows must dance*, Bernardí Roig establece un espacio de comunicación y convivencia entre la obra permanente de la colección Ca' Pesaro, sus obras y los espectadores. Sus obras se muestran en dos actitudes diferenciadas, unas en diálogo directo con la colección, son las que compartirán la acción del espectador, pues ambos son visitantes para la obra que ya estaba en la Galería de Arte Moderno. Mientras que otras, como las dos que hemos comentado, actúan en el propio espacio del museo, como lo hacen los espectadores.



Figura 146. Bernardí Roig, *Apuntes para la última siesta*, 2008

Las que actúan en los recovecos de los espacios expositivos son las que se identifican con la actuación del espectador. Pues tanto la obra como el espectador comparten el espacio de actuación y las acciones. En esos lugares íntimos es donde encontramos la verdadera acción del espectador rebelde, el espectador valiente, el espectador que se atreve a hurgar en lo prohibido. Por eso son personajes que ocupan espacios especiales y que mantienen una acción particular. Son hombres que se sitúan en los “espacios uterinos”, los espacios que aguardan vacíos y expectantes, para ser

ocupados, habitados, para ser llenados de vida; en los espacios intersticiales; en los huecos escondidos; en las grietas; en lo oculto; en lo clandestino.

Además son siempre los más castigados, los que cargan con más peso, los que arrastran, los que tiran, o los que están atados o colgados. Son los más valientes y son los que más han sufrido la negación de sus deseos. Son un espectador más, perdido en un espacio desconocido y peligroso.

Este modelo de propuesta expositiva, de combinación de cuerpos y de lenguajes,⁶ que desarrolla Roig, lo ha repetido en otros espacios museísticos. Su última exposición en Madrid, en 2013, vuelve a establecer estas relaciones entre las obras de una colección importante con sus propias piezas y el visitante.

El coleccionista de Obsesiones es la exposición que crea en el Museo Fundación Lázaro Galdiano. En esta ocasión nos encontramos de nuevo la convivencia de la obra de Roig con una colección, en un espacio museístico, convirtiéndose el proyecto en sí mismo en una nueva obsesión por unificar en un mismo espacio, obra y espectador, y hacer que ellos también compartan esa misma obsesión.

“Hemos ocupado realmente no un museo, sino la casa de un coleccionista, y hemos intentado no hacer un diálogo, sino un monólogo ensimismado en espacios compartidos.

Y hemos querido trabajar con la memoria.

Todo coleccionista es un apasionado y un acumulador, igual que la memoria. La memoria es algo que se nos acumula a nosotros en la cabeza y de lo que no nos libramos.⁷

Esta es una colección de obsesiones que confrontada a una colección de objetos.

Las obsesiones. La palabra obsesión, que viene de la latina *obsesio*, significa asedio. Algo de lo que no te libras, algo que te determina y te obliga a estar centrado en una especie de desaparición permanente por querer llegar a un lugar donde normalmente no alcanzarán”.
(Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, canal cultura (2013).

⁶ Recordemos la cita de Alain Badiou que abre nuestro capítulo “Utopías teatrales-realidades artísticas”: *Hay teatro desde el momento en que se da una exhibición pública, con escenario o sin él, de una combinación intencionada de cuerpos y de lenguajes.*

⁷ Como Boltanski, Bernardí Roig juega con las imágenes creadas en la propia memoria del espectador. Eso es lo que hace que nos apropiemos de cada imagen a la que el artista nos enfrente. Los espectadores postrados ante los acontecimientos de la obra sólo disponemos de “la memoria para escupirle a la conciencia fragmentos del pasado” (Roig, 2005, 63). En el reconocimiento encontramos nuestra identificación con lo más íntimo y personal de nosotros mismos a través de la imagen que se nos inserta en esa memoria.

El coleccionismo, como acumulación de memoria, así como la retención y la imposibilidad de la ilusión son algunas de las obsesiones de Roig. En esta ocasión el artista integra su memoria en forma de archivo o de colección en la memoria del museo, camufla su propia identidad entre las vitrinas que almacenan la memoria de la colección. Además continúa su juego de obras espectadoras de otras obras, y de hombres condenados a su reclusión, los que transitan en los recovecos ocultos.

En *El coleccionista de obsesiones* vuelve a aparecer cargado con el gran peso de la luz cegadora de *El hombre de luz*⁸, que esta vez ocupa un estrecho espacio casi intransitado, está junto a la balastrada del segundo piso, en el hueco que queda entre las salas y visible aunque de espaldas desde el piso inferior. Se sitúa en el centro del museo, pero al mismo tiempo se oculta en un lugar inalcanzable.

Si tratamos de escondernos, de escapar un momento del recorrido de la exposición, bajamos al sótano, donde se almacena en cajas la memoria del museo⁹, y nos encontramos *Practices to suck the light* (realizada en 2012). Este hombre maniatado trata de lamer la luz inalcanzable de la bombilla que tiene sobre la cabeza, es la imagen del mismo reto infantil de morder la manzana en el juego. Es de nuevo la imposibilidad de un deseo.

La luz es el elemento que Bernardí Roig utiliza con más elegancia y crueldad en su obra. La luz aparece en sus dibujos y en sus personajes. La luz es unas veces el objeto de deseo, otras es la carga, y casi siempre la combinación de ambas. Entre el deseo y la carga, en el castigo eterno o en el fatal destino al que inevitablemente nos conduce perseguir un imposible; se sitúa la luz cegadora y atractiva que acompaña a estos hombres que Roig nos presenta.

La luz es uno de los elementos fundamentales de la obra de este artista y es en lo que concentra todas sus obsesiones sobre la imposibilidad. La luz de Roig es dura, dolorosa, deslumbrante. Es un arma. La luz nos ciega pues el exceso de luz provoca el deslumbramiento, y éste la oscuridad mas impenetrable: es el fin de la visión.

⁸ *El hombre de luz* es una pieza de 2007, que ha estado presente en muchos de los proyectos de Roig, entre ellos como lo hemos visto antes en *Shadows must dance*.

⁹ Nos recuerda este lugar a la idea del proyecto *Almacén de brasas y cenizas*, una de las primeras exposiciones importantes realizada en el Museo de la Ciudad en Valencia en 1999.



Figura 147. Bernardí Roig, *Antonfrozen*, 2007, que esa vez aparece cegado.

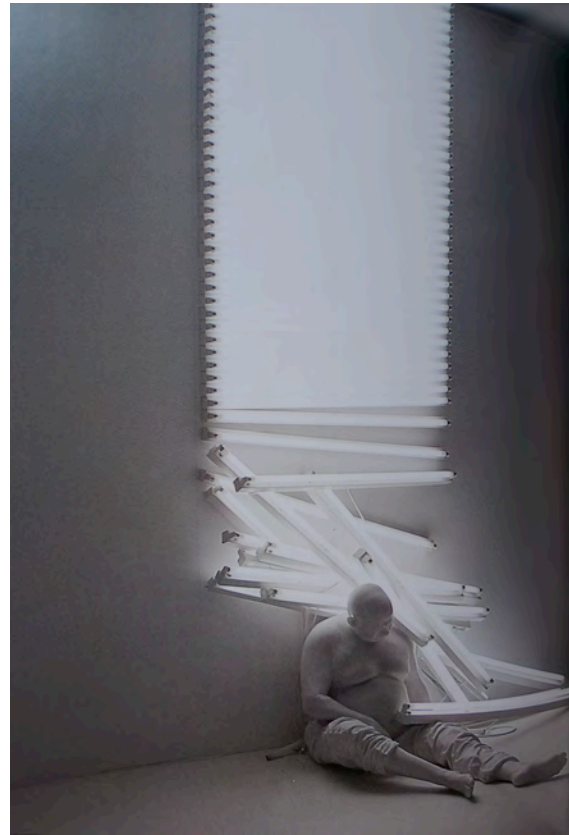


Figura 148. Bernardí Roig, *Sueño de luz*, 2007, para quien la luz es la carga y la derrota.

“Roig también participa de una antigua tradición o tropo literario de luz y ceguera, y de las enmarañadas relaciones de la ceguera y la locura, vista y percepción, realidad e ilusión. Es la ceguera del morador de la cueva de Platón, expuesto por la fuerza a la brillante y clara luz del día, convencido en su innegable ceguera temporal de que la misma luz de la verdad le ha cegado. Es la ceguera de Edipo viendo finalmente la verdad de sus propios actos y arrancándose sus propios ojos como respuesta. Es la ceguera de Saul, abatido por una luz cegadora camino de Damasco, convertido en Pablo, es la obtusa ceguera y demencial claridad de visión del Rey Lear. En todos los casos, la luz puede todavía representar la verdad pero es una verdad que castiga, una verdad que ciega.” (*Elogio al resplandor*, George Slotz en Roig, 2009, 79).

Bernardí en sus piezas utiliza la luz fluorescente, una luz blanca y muy intensa que es tan atractiva como incómoda. Una luz muy blanca y muy fría que refleja en el blanco de las esculturas y de los dibujos que intensifican aún más la claridad, y nos acercan aún más al deslumbramiento.

Este es un deslumbramiento que el artista comparte con los más íntimos objetivos del arte y también del teatro que pretendemos. Es la luz que ataca la visión hasta la ceguera y deja una impronta vertiginosa en el espectador hacia sí mismo, es la que se abre camino hacia la imposibilidad de la narración en forma de palabra, la que no tiene texto, la que es un drama que sucede en el espacio de la obra y de la que el tiempo sólo se define en el momento de la obra y de la experiencia estética. Esta capacidad de las imágenes del arte nos la define Trías de la siguiente manera:

"El arte es fetichista: se sitúa en el vértigo de una posición del sujeto en que "a punto está" de ver aquello que no puede ser visto; y en que esa visión, que es ceguera, perpetuamente queda diferida. Es como si el arte—el artista, su obra, sus personajes, sus espectadores—se situasen en una extraña posición, siempre penúltima respecto a una revelación que no se produce porque no puede producirse. De ahí que no haya "última palabra" de la obra artística—ni sea posible decir de ella ninguna palabra definitiva. Hace de ese instante penúltimo un espacio de reposo y habitación: justo el tiempo de duración de la ficción." (Trías, 2006, 54).



Figura 149. Bernardí Roig, *Resurrección y Halitosis*, 2002

Bernardí nos lleva a la ceguera como castigo, es un castigo real, que viene provocado por la experiencia de una verdad, esa verdad que está construida por una experiencia real, la de la propia incomodidad de la luz.

La ceguera y la visión, la verdad que está iluminada o la que permanece oculta es un conflicto tan contemporáneo como clásico. Desde que Edipo Rey¹⁰ se arrancase los ojos ávido de esa verdad que permanecía oculta hasta las obras cegadoras de Roig que nos hacen dudar sobre a qué lado de la luz o de la oscuridad se encuentra esa verdad. Si está ahí fuera, en la escultura o si está en nosotros, si el deslumbramiento nos desgarran el ojo para poder ver, o si en nuestro propio deseo preferimos la oscuridad.

Es el juego en un límite muy sugerente. En él se transita entre la cordura y la locura, la realidad y la ilusión, la visión y la ceguera, es un terreno que enviste directamente al espectador, porque toca los miedos y los deseos de todos.

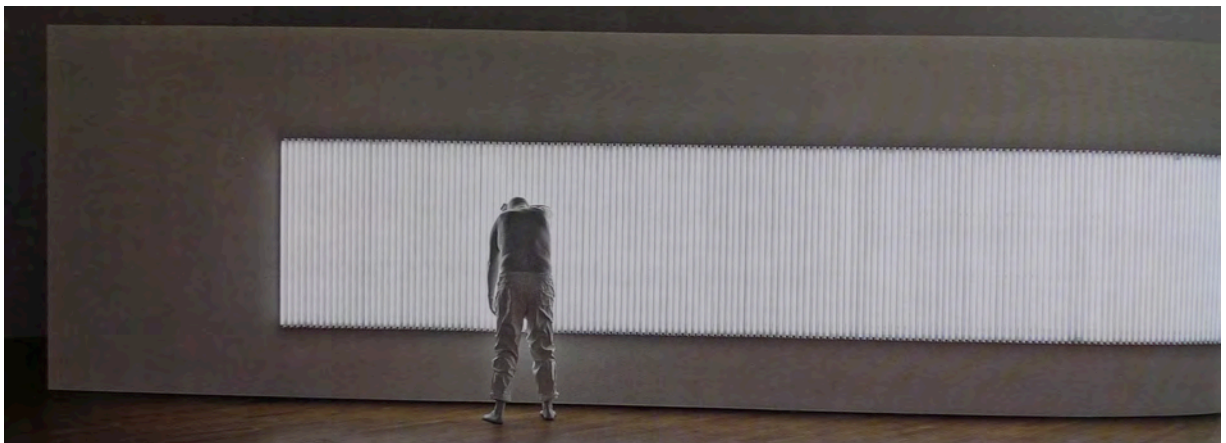


Figura 150. Bernardí Roig, *Sound Exercises*, 2005

“Bajo esa ilusión de que todo puede ser visto, en realidad nada se ve, todo se oculta y la luz ya no nos ciega. La saturación del imperio de lo visible hace que hayamos visto tanto que no podamos seguir viendo.(...) El exceso de imágenes produce ceguera. Y Bernardí Roig trabaja con esa paradoja. Lo hace recuperando la luz de lo real y su capacidad para cegar y tambalear en un mundo en el que ya nada nos tambalea. El problema que plantea el arte es, por tanto, cómo hacer ver en un mundo en el que todo es visión, cómo crear unas imágenes capaces de recortarse ante un fondo de imágenes.

¹⁰ *Edipo Rey* escrita por Sófocles hacia el 430 a.C. constituye una de las obras maestras de Tragedia Clásica. Su infinidad de estudios y puestas en escena son aún hoy inagotables y actuales, pero sobre todo es significativa su impronta para el arte y el pensamiento en nuestros días. La potencia de sus imágenes, la catarsis de los personajes y sus conflictos hacen que sea aún hoy un referente. Edipo supone un referente para la construcción y la propia destrucción del deseo.

Todo es visible, todo es imagen. Y sin embargo nada se ve. Ya no hay fondo de contraste. Ya somos incapaces de vernos a nosotros mismos, porque la escena lo es todo. La última etapa de la sociedad del espectáculo, según lo observó Debord, es precisamente la integración y la conversión del mundo en una gran escena cuyos límites, sin embargo, han desaparecido. (*Ceguera y mutismo: Bernardí Roig y las trampas de la mirada*, Miguel A. Hernández Navarro en Roig, 2011, 71-72).

El artista nos sitúa en el centro de la escena, una escena tan real como nuestra presencia en ella, los límites desaparecen por que se establece una relación de tú a tú entre la obra y el espectador que se sitúa en ella. Una relación con el espacio, con el tiempo y con la imagen que se hacen reales, tan reales como la ceguera que experimentamos, como la incomodidad, el desequilibrio, el tambaleo.

La luz del fluorescente, es una luz que además parpadea, un parpadeo que incomoda y que nos evoca el batir de las mariposas.¹¹ Las alas de la mariposa a la que su deseo de luz llevó a la muerte. El parpadeo luminoso que nos hipnotiza en un deseo de ver que se nos imposibilita, que se frustra en el deslumbramiento, que nos lleva a lo más oscuro, al vacío, a la nada, al fin.

“De lo que se trata es de frustrar el placer de la mirada del espectador, que en todo momento tiene que mirar a esta obra entornando los ojos, para no ser cegado, o poniendo la mano frente a los ojos a modo de cortina. Y aún así, siempre en la retina aparece una suerte de post-imagen, una imagen retiniana que, después, una vez cerrados los párpados, aparece claramente. Es como si la ceguera momentánea del espectador fuese en realidad un ver de otro modo, una mirada a destiempo. El espectador no puede mirar a la luz de frente porque se ciega y se quema. (...) El placer de la mirada es, de este modo, siempre frustrado.” (Roig, 2011, 78).

La frustración y la imposibilidad que nos provoca la imagen, conlleva además, inevitablemente una “acción”: entornar los ojos, cubrirse con la mano los ojos, mirar de lado, dar la espalda a la imagen, caminar de lado, etc. Son todas acciones que el espectador realiza para defenderse del ataque que la imagen le supone.

Es este exceso de luz que nos lleva a la ceguera, pero que es también la única manera de hacer visible algo y en ese tenso límite entre lo que vemos y lo que nos ciega, entre la máxima iluminación y el vacío del negro, Roig nos conduce hacia esa

¹¹ En varias ocasiones se ha relacionado la obra de Roig con el poema de Goethe “Anhelado sagrado”, en el que una mariposa muere abrasada por la llama de una vela que es su deseo: “Goethe imaginó una falena quemándose en la llama de una vela: sin duda, ofrecía al poeta una imagen de la elevación del alma hacia la luz, del deseo de verdad; pero por otro lado, no representaba otra cosa sino su destino de consumirse y convertirse en polvo” (Didi-Huberman, 2007, 18). Fernando Castro Flórez, que muchas veces ha escrito para las exposiciones y para las publicaciones de Bernardí Roig, también establece esta relación en la que el deseo es la propia condena.

acción en el espectador: “El exceso de luz en algunos de mis trabajos te obliga a cerrar los ojos. (...) A mí lo que me interesa es la soledad del espectador, no la de las esculturas. Hablo de esa soledad porque puedo obligarle a cerrar los ojos, lo que implica una amputación momentánea de su presencia.” (Roig, 2013, 59)



Figura 151. Bernardí Roig, *Father-light*, 2006

Un exceso de luz que nos ciega nos crea inseguridad, miedo, nos tambaleamos con todas nuestras convicciones y no nos queda mas remedio que dejarnos experimentar y vivir una experiencia tan imprevista como imprecisa. No podemos anticiparnos a ella, sólo nos queda vivir la obra, convertirnos con ella en imagen, compartir nuestra acción con las de las aparentemente mudas esculturas.

“La visión es, en conclusión, tremendamente incómoda. Y es que casi toda la obra de Bernardí Roig es necesaria verla de lado, de manera que el mirar se convierte en algo postural. Una postura, un ver corporal, un ver del cuerpo” (Roig, 2011, 79).

Bernardí de esta manera aparta al sujeto, a la escultura, a la pieza de toda centralidad, lo mismo que al espectador. Los sitúa en los extremos de una lucha en la que se desean, se necesitan y se evitan al mismo tiempo. Deja fuera de cualquier centralidad a todos los sujetos que participan de la obra: espectador y obra son sujeto, que está, que mira, que aguarda, que desea.

La obsesión de Bernardí está precisamente en el deseo de lo prohibido, de ver lo que no nos dejan ver, lo que nos produce desagrado, lo que nos prohíben, y sobre todo, lo que nos consentimos desear. Establece un juego entre lo visible y lo invisible para el que se sirve de la luz fluorescente que vibra y ciega y que es, en otras ocasiones, lo que da pie a sus propias tachaduras y quemaduras en las obras.

Provoca un juego deliberadamente dramático y cruel entre lo visible y lo invisible. Establece un deseo de lo que está al otro lado de la luz, al otro lado de la tachadura o lo que era antes de arder.

Mencionamos una vez más en esta tesis el *Cuadrado negro* de Malévich¹². Muchas veces Castro Flórez relaciona Malévich y Roig, lo hace en el texto “Estela funeraria (retorno a Malévich)” de “Cuatro Fragmentos Místicos” (Roig, 1999) o en “Exceso e Insurrección” (Roig, 1998). Ahora nosotros lo usaremos en relación con la tachadura. Lo que está al otro lado del cuadrado, es el objeto de deseo que no podemos alcanzar.

Podemos entender el cuadrado como una ocultación, como un velo o un telón que ha caído y que oculta lo representado al otro lado. Presentándose así posterior a

¹² En esta obra de Malevich hay un hilo conductor que une muchas de nuestras hipótesis:

- Amplía el espacio expositivo siendo una de las primeras piezas que se “instala” en el espacio y rompe la mirada frontal del cuadro. Se presenta como Instalación.
- Preside la capilla ardiente del autor en un gesto performático. Introduce la acción en la obra.
- Es un referente en Kounellis en su relación con lo verdadero y lo absoluto, un referente que comparte con Roig.
- Es imagen cruel, es la anulación de un deseo. Es un espejo de obsesiones.

Fernando Castro Flórez lo sintetiza de esta manera en el texto “Estela funeraria (retorno a Malevich)”, publicado en el catálogo de la exposición *Almacén de brasas y cenizas* de Bernardí Roig: “El trabajo de Malevich desde la economía hasta el movimiento puro del blanco es una de las obras teatrales más intensas de la estética occidental; el espacio de las diferencias mínimas del *Cuadrado blanco sobre blanco* es comparable con la de la peste que Artaud introduce en escena. El arte teatral se convierte en el lugar privilegiado de la destrucción de la imitación: el suprematismo y el teatro de la crueldad expulsan a Dios de la escena para producir un espacio no-teológico, llegar a una representación como auto-representación de lo visible e incluso de lo sensible puros” (Como hemos visto más en profundidad en Derrida a través de su texto: “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”).

la representación que pudiese haber contenido. La visión de la representación queda prohibida, imposibilitada. “Roig se queda con la visión del cuadro como tachadura. (...) Un intento de presentar una imposibilidad: un velo, un telón *que recubre lo real* (en palabras de Lacan)” (Roig, 2011, 76).

No hay imitación, no hay representación, hay verdad. Ante nosotros se nos oculta una verdad que sabemos que está y a la que no nos dejan acceder, provocando una nueva verdad, un sentimiento real de frustración.

“Como no podía ser de otra manera, uno puede hacer imágenes porque ha conseguido escaparse por las grietas del Cuadrado Negro de Malévich.

La línea esencial del arte del siglo XX es una grieta” (Roig, 2012, 109).

Roig se refiere al cuadrado Blanco como tachadura, como gesto para anular una imagen que estaba debajo. Es la presentación de la urgencia por cancelar, por anular, que define la muerte de lo que había debajo, que nos anula la visión, que nos prohíbe mirar lo que en realidad deseamos.

Y el tiempo nos ha expuesto aún más a ese deseo. Ese Cuadrado negro no deja de actuar y explorar todas las posibilidades de la performatividad. Ahora está rajado, agrietado, abierto a un abismo que nos permite entrever lo que está tachado. En esa apertura está se evidencia la frustración de quien quiere mirar y no ve.

El Cuadrado Negro aparece “donde la imagen es considerada una presencia y no una representación; precisamente una presencia amenazante de lo irrepresentable, de lo infinito, de lo incircunscribible.” (Roig, 2012, 109)

Si queremos establecer una nueva relación entre Bernardí Roig y el Teatro de la Crueldad de Artaud, podemos usar, efectivamente, como uno de los nexos de unión la obra de Malévich; muy especialmente porque además ha tenido una presencia crucial en muchos de los intentos de acercamiento a esa crueldad.¹³

¹³ Recordemos muy especialmente la cita de Fernando R. de la Flor que se incluía en el capítulo “El espectador, su tiempo y su espacio” en la que se hace referencia a la capilla ardiente de Malevich y a su relación con lo performativo, con la muerte, con la imposibilidad y con lo cruel:

“Como “instalación”, la capilla ardiente de Malevich nos sitúa en el extremo mismo de las tensiones que conducen el arte y la idea de representación; del papel y sentido que a tal gesto y proceder cabe atribuir. Y ello por cuanto, en ella, en ese espacio de confluencia entre lo luctuoso de lo que desaparece irreversiblemente y lo afirmativo de la obra que ingresa en la historia, la muerte misma es, por un lado, sí, objeto de una representación, de una fantasmagoría, de una *simulación* y de una síntesis abstracta conceptual, envuelto todo en unos aires de escenografía que se diría la niega, o la atenúa, al menos. Pero, por otro, la fotografía misma nos revela un hecho pavoroso y contundente que opera en un

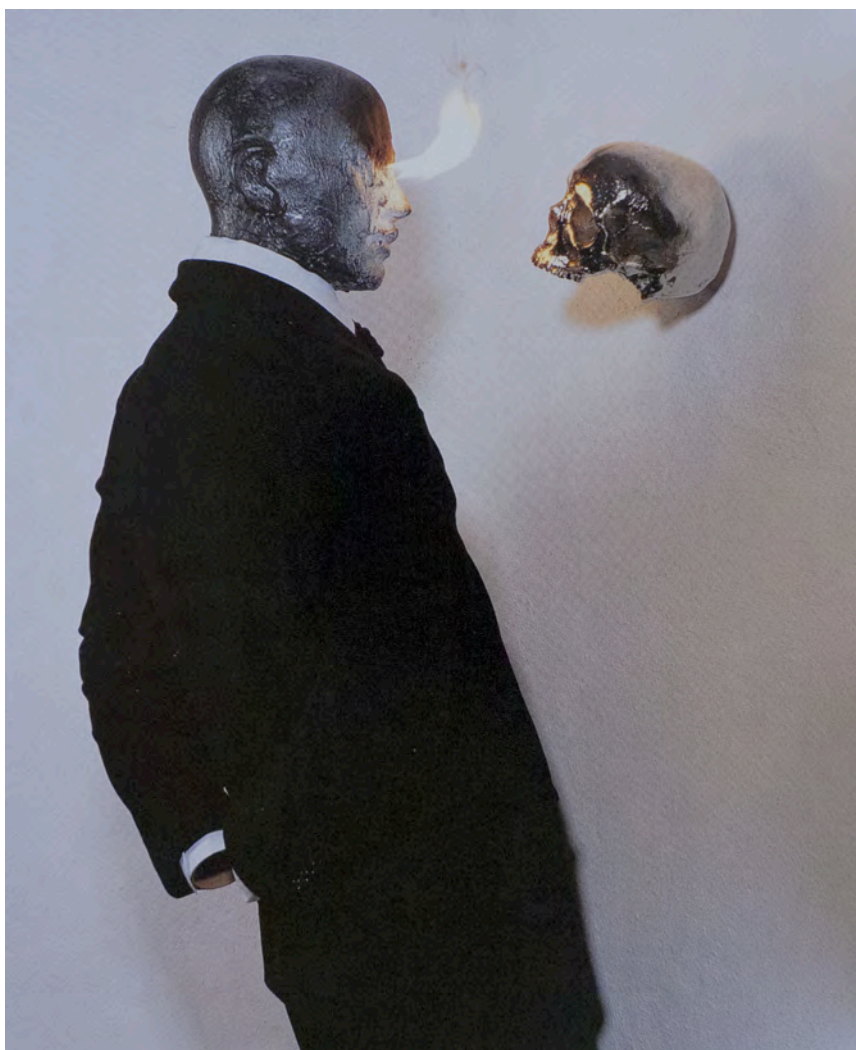


Figura 152. Bernardí Roig, *Bajo el temblor del monólogo*, 2001

En el negro y en el blanco, en la luz y en la oscuridad se ocultan todas nuestras obsesiones, nuestros deseos, lo que no nos atrevemos a presentar de otra manera, para lo que necesitamos un velo, lo que si se descubre nos hace vulnerables, lo que es cruel desde y con nosotros mismos. Son los extremos de un límite que se encuentra: en la luz y en la oscuridad más absoluta hay ceguera, hay imposibilidad. Una imposibilidad que nos hace enfrentarnos a nosotros mismos, como la puerta que Artaud quiere abrirnos para hacernos llegar a esos lugares, a esas emociones, a ese

vector disolutivo, abiertamente trágico e inapelable: la presencia allí del *real* cuerpo muerto del artista.” (VVAA, Molinuevo, 2001, 142- Texto de Fernando R. de la Flor: “De la *tabula rasa* al negro infinito. Arte y absoluto”)

“nosotros” que de otra manera no nos consentiríamos. Es en el arte donde podemos dejar libre toda nuestra realidad, todos nuestros deseos, frustraciones, pasiones o limitaciones.

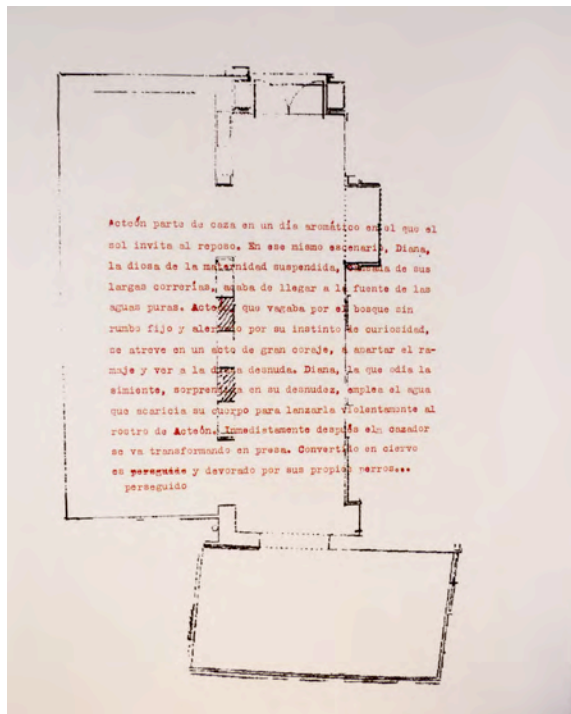
“El teatro sólo podrá ser nuevamente él mismo, ser un medio de auténtica ilusión, cuando proporcione al espectador verdaderos precipitados de sueños, donde su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida, de las cosas y hasta su canibalismo desborden en un plano no fingido e ilusorio sino real.” (Artaud, 2006, 104).

En esa provocación y sugestión de los deseos y las obsesiones del espectador, Artaud y Roig comparten un encuentro.

“Necesitamos al que mira porque el que mira es el gran expropiador, es el deseo de verse en el proceso de desear lo que construye la escena”), volvemos, momentáneamente, otros para soportar la *soledad*, la ausencia y la inexplicable demora del deseo.” (Castro Flórez cita a Roig hablando sobre su obra *Leidy B* en el texto “*Comme Soufflant le lustre absent pour le ballet...*”, Visión decapitada en la obra de Bernardí Roig, Fernando Castro Flórez - Roig, 2009, 91).



Figuras 153 y 154. Bernardí Roig, *Diana y Acteón*, 2005

Figuras 155 y 156. Bernardí Roig, *Diana y Acteón*, 2005

“Desde que Acteón, en las Metamorfosis de Ovidio, tuvo el coraje de apartar el ramaje para ver a Diana desnuda mientras se bañaba para luego ser convertido en ciervo y devorado por sus propios perros, hemos comprendido algo más sobre el acto heroico de la mirada. Vemos porque deseamos y deseamos porque vemos. Eso nos lleva a la conclusión de que ver implica pagar un precio muy alto, en especial cuando vemos lo que no deberíamos ver. El arte nos sitúa siempre en este umbral. Es un intervalo en la sucesión de acontecimientos que nos lleva siempre a otro sitio, un sitio siempre más peligroso. Una imagen es un gran disolvente de nuestra identidad. Nos penetra y nos lleva a otro lugar, nos obliga a dejar ‘ése’ en quien confiábamos ser. Creo que la gran problemática del hecho creativo no es más que una: obligarnos a mirar de tal forma que olvidemos el nombre de lo que miramos. El arte no es más que un baluarte contra la necrosis del deseo” (Roig, 2013, 59).

Es más, en la obra de Roig, Diana es también presa no sólo de la mirada sino de la acción, el cazador caza, persigue y culmina su deseo más allá de la mirada

¹⁴ “Acteón parte de caza un día aromático en el que el sol invita al reposo. En ese mismo escenario, Diana, la diosa de la maternidad suspendida, cansada de sus largas correrías, acaba de llegar a la fuente de las aguas puras. Acteón, que vagaba por el bosque sin rumbo fijo y alertado por su instinto de curiosidad, se atreve en un acto de gran coraje, se atreve a apartar el ramaje y ver a la diosa desnuda. Diana, la que odia la simiente, sorprendida en su desnudez, emplea el agua que acaricia su cuerpo para lanzarla violentamente al rostro de Acteón. Inmediatamente después el cazador se va transformando en presa. Convertido en ciervo el perseguido y devorado por sus propios perros...” Este texto que narra el mito de Diana y Acteón, escrito sobre el plano, acompañaba la pieza y aparece en el catálogo de “The light-exercises series” en la exposición del Domus Artium (DA2) de Salamanca en 2006.

aunque éste le lleve a ser cazado, a ser presa, a culminar su deseo en la consecuencia de su cruel destino.

Esa mirada responsable de la acción y de la consecuencia es también la del espectador. El espectador que mira es penetrado por la imagen a través de la herida de su ojo. Esa imagen se instala en el interior de éste, en su memoria. Cuando un individuo se enfrenta a una imagen, se enfrenta también a su consecuencia, a su poso, a su reflejo y permanencia, pues esta se instaura en él.

Esta pieza “Diana y Acteón” se realizó en 2004, pero ha estado presente en muchos de los proyectos expositivos de Benardí Roig desde entonces. En ella aparece ese punto de vista de la mirada que empujada por el deseo nos conduce al castigo. La mirada que convierte al cazador en presa.

Sin embargo la reflexión sobre la mirada es una constante también en toda la obra de Roig. La luz que nos ciega, la ceguera como visión absoluta, el blanco y el negro,... La luz en este artista es una presencia constante, una luz que hiere, una luz que castiga, una luz que nos ciega para hacernos ver.

Menciona Roig en el reportaje que presenta su exposición “El coleccionista de obsesiones” la idea de una mirada obturada. Un mirar intermitente que nos instaura las imágenes en nuestra propia colección, en la acumulación de nuestra memoria. Un bombardeo intermitente de flashazos cegadores que imposibilitan esa mirada, que la convierten en obturada, y que hace que cada imagen se sedimente en nuestra memoria de manera casi obsesiva. Hace compartir al espectador todas sus propias obsesiones.

“Es el ojo incómodo. El ojo que no está más sentado en la butaca. El ojo es la herida más profunda de nuestro cuerpo, por donde entran las imágenes que son las que nos alteran, las que nos convierten en otro. Mirar es haber visto algo que cuando has terminado de verlo dejas de ser ese. Mirar con los ojos abiertos es intermitente, es quirúrgico de alguna manera”. ([Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, canal cultura \(2013\)](#)).

Toda la obra de Bernardí Roig está impregnada de *crueledad*. De una crueldad que nos conduce irreversiblemente a la transformación.

“Mis dibujos no fueron hechos para ser amados, sino para producir víctimas, los que se atreviesen a mirar ya sólo podrían ser víctimas. Nunca fueron imágenes para ser contempladas, sino que eran imágenes que erosionaban el ojo, y quien las mirase no podría escapar nunca de lo que viese en relación con lo que no osase ver.” (Roig, 2005, 65).

Es esa crueldad además la que buscamos y la que más nos interesa en cuanto al hecho dramático que experimenta y vive, en primera persona cada espectador. Un teatro que es único e irrepetible porque sólo vive en cada espectador, y en cada uno de forma diferente. Porque es la crueldad la que se inserta en sus deseos y en sus obsesiones.

Y además en el caso de la obra de Bernardí Roig, es una crueldad absolutamente lejana a aquellas lecturas de Artaud que nos llevaron a la violencia explícita, a lo descarnado, a la visceralidad, al movimiento, a lo ensangrentado y a lo sangrante, a la agitación, etc.

La crueldad de la obra de Roig es la que nosotros vemos en Artaud. Es una crueldad interior, callada, sugerente, es el reflejo de nosotros mismos y por eso es una crueldad a la que no podemos cerrar los ojos, porque en esa ceguera veríamos la luz, porque en la oscuridad nos reconoceríamos hasta el límite de no querer mirar. Es el verdadero enfrentamiento del deseo con lo que no queremos desear, la imagen que enfrentamos y que nos devuelve lo que no queremos ver, la imagen que se introduce en la herida y que nos conduce a ese lugar que de otro modo no nos consentiríamos llegar.

Para Roig el ojo es un orificio por el que las imágenes nos atacan, es la herida abierta que es penetrada por la luz, el orificio llega a escocer, el deseo es el de arrancarse la propia mirada. Es sólo a través de la imagen del arte que podemos enfrentarnos a esta crueldad.

La imagen que atraviesa la mirada supone “el horror de precisar, en pleno vértigo, de una mirada que soporte lo que nos fascina y, al mismo tiempo, causa el mayor espanto.” (*Comme Soufflant le lustre absent pour le ballet...* Visión decapitada en la obra de Bernardí Roig, Fernando Castro Flórez en Roig, 2009, 95)



Figura 157. Bernardí Roig, *Acteón*, 2004

Al compartir el espacio con alguna de las figuras ciegas de Bernardí, el espectador se identifica. Él mismo es artista, es espectador de sus hombres, y actor de una narración que aún está por venir. Una que arranca, o que se detiene, pero que en todo caso sucede cuando nos encontramos en escena.

“Quise ser ese hombre elegantemente vestido que colgaba del muro a veintiún centímetros del suelo, que no sólo nos hablaba de quietud, no sólo estaba solo, sino que actuaba de dispositivo de soledad. Yo quise ser ese hombre de espaldas al mundo, ese hombre ausente, el que con su propia apariencia no volvería jamás a construir ninguna narración; ese hombre que se instaló en una sensibilidad amputada i sustituida por prótesis emocionales. Yo quise ser ese hombre que tenía la mirada

tapiada, no una mirada ciega, sino una mirada que ya no generaría imágenes, que ya no podría construir ningún tipo de relato, en definitiva un hombre con una mirada quieta. Ese hombre pensó en el fuego como fundamento de una poética que tenía su razón de ser en el fracaso de lo humano. Ese hombre con fuego en los ojos estaba incrustado en el espacio i aplastado por la arquitectura del lugar, pero con su presencia reinventaba de nuevo ese lugar i con su mirada tapiada activaba su presencia interior. Esa mirada era todavía una metáfora de la luz que hiere, de la luz que habitada aún por el pensamiento; era la mirada ígnea de que siempre garantizó la memoria.” (Roig, 2005, 61-63).

8.1 UN ESPACIO ESCENOGRÁFICO PARA LA INCESANTE RENOVACIÓN DE UN DRAMA NO ESCRITO.

“Es el tejido del lenguaje con el deseo lo que convierte al sujeto en un acontecimiento relatado. Yo necesito ese relato para construir esas imágenes y ponerlas en escena” [\(IVAM \(n.d.\)\)](#).

Bernardí Roig plantea el espacio con total fidelidad a lo que nosotros hemos tratado de definir como Instalación, un lugar donde el encuentro entre el arte y el espacio escénico es real y es dramático. Es un encuentro total de la vida y el arte en el que se hace teatro. Además en el caso particular de Roig es especialmente dramática, teatral y “cruel” su puesta en escena.

Recordemos uno de los “temas” del Teatro de la Crueldad que ahora nos son de gran relevancia:

“LA PUESTA EN ESCENA.

El lenguaje típico del teatro tendrá su centro en la puesta en escena, considerada no como el simple grado de refracción de un texto en escena, sino como punto de partida de toda la creación teatral. Y en el empleo y manejo de ese lenguaje se disolverá la antigua dualidad del autor y director, reemplazados por una suerte de creador único, que incumbirá la doble responsabilidad del espectáculo y la acción.” (Artaud, 2006, 106).

Lo que sucede en los espacios expositivos, en los espacios del arte que Roig nos construye es un auténtico hecho dramático. Son espacios en los que las esculturas son los personajes de un drama, del suyo propio, y de un drama compartido con el espectador. Un drama no escrito que se renueva cada vez, en cada una de las

puestas en escena y con cada uno de sus actores. La acción que sucede en ese espacio crea el espectáculo.

Nos encontramos en un espacio que ha sido concebido como un lugar para el relato, para una dramaturgia viva. En este espacio son necesarios todos los elementos, los hombres que aguardan, los que llegan, y el vacío por llenar que hay entre ellos.

Se establece una quietud que aguarda. Los hombres blancos, la luz cegadora, el audio de algún fragmento de discurso incoherente, o el sonido rutinario de una pisada, de un movimiento común, esperan que cada relato recomience de cero cada vez, que se renueve con la presencia de un nuevo espectador que se une a esa quietud.

La obra de Bernardí envuelve e invade al espectador.

“En *Acteón*, una viga que cruza el espacio intercede en el recorrido del espectador, que de nuevo debe moverse, agacharse, ponerse de lado, incómodo para observar la obra. Una incomodidad que hace al espectador consciente de su lugar en la sala y, en consecuencia de su lugar en el espacio.” (Roig, 2011, 79)



Figura 158. Bernardí Roig, *Acteón*, 2004, exposición DA2 Domus Artium, Salamanca, 2006

Toda la obra de Bernardí tiene un fuerte carácter dramático y escenográfico. Incluso en sus dibujos la presencia de esa luz fluorescente y cegadora nos hace entrar en la imagen compartiendo su espacio. Para el artista toda obra de arte (aunque esté distribuida y fragmentada por un espacio) crea una imagen¹⁵. Una imagen que es “un condensado de experiencia comunicada que entra en la cabeza de alguien y le cambia la visión de las cosas”. [\(A10tv \(2010\)\)](#).

Podemos volver ahora a la “Estética relacional” de Nicolás Borriaud, que nos ha servido muchas veces de sustento para este trabajo. En ella se aboga por pensar las prácticas contemporáneas del arte en su totalidad y sobre todo por tener en cuenta la participación del espectador en ellas. Se establecen una “utopías de proximidad” en las que la audiencia es parte indispensable de la obra porque la vive y la transita en el presente, entendiendo la actividad artística como un juego de formas que no es inmutable, precisamente porque se manifiesta abierta a los múltiples diálogos y experiencias que puede generar en el espectador. Es entonces la obra una duración por experimentar, un tiempo en un espacio manipulado y ocupado por la obra y por el espectador y que se abre a un intercambio ilimitado.

Ese entendimiento de la obra contemporánea como un elemento fundador de un diálogo genera esos espacios relacionales que suponen un estado de encuentro. Las zonas de comunicación y de intercambio humano diferente son los espacios que el arte nos ofrece, lugares de tránsito que se perciben y que llevan a la discusión y a la experiencia.

Las situaciones construidas en las que nos sumerge la obra de arte son verdaderos lugares de encuentro, con la propia obra y con quien la vive, objeto y sujeto conforman un espacio vivo. La posibilidad de una vida real, fuera de lo cotidiano y lo convencional que es espectador puede manipular desde su propia experiencia, memoria, emoción, sensibilidad, etc.

¹⁵ Siempre se le pregunta sobre su dedicación al arte, o su obra, Roig se refiere a la “producción de imágenes”.

“La forma¹⁶ es la delegada del deseo en la imagen. Es el horizonte a partir del cual la imagen puede tener un sentido, mostrando un mundo deseado, que el espectador puede entonces discutir, y a partir del cual su propio deseo puede surgir. Este intercambio se resume en un binomio: alguien muestra algo que se lo devuelve a su manera” (Borriaud, 2006, 24).

La obra mira, desafía al espectador, ya que además es el reflejo de sus propios deseos. En el conflicto del propio deseo es donde encontramos la crueldad que se desencadena a partir de la mirada y de la relación con la obra, pero siempre desde la propia experiencia. Combinamos la mirada de la obra y la del espectador para poder decir que lo que sucede en ese espacio es el verdadero momento de la obra. Por eso siempre hay una combinación de cuerpos, el de la obra y el del espectador, de tiempo y de espacio. Se combinan así la mirada y la vivencia, el ser y el ver.¹⁷

La importancia del deseo del espectador, que es lo que verdaderamente se pone en juego en el espacio y el tiempo de la obra, es uno de los más importantes lugares de encuentro entre la obra de Bernardí Roig y el pensamiento de Artaud, así como entre el arte y el teatro.

“La forma es una dinámica que se inscribe a la vez, o quizás cada vez, en el tiempo o en el espacio. La forma sólo puede nacer de un encuentro entre dos planos de la realidad: porque la homogeneidad no produce imágenes, sino lo visual, es decir “información sin fin”. (Borriaud, 2006, 25).

Borriaud establece esta duda entre a la vez y cada vez. Nosotros queremos remarcar ese suceder cada vez. En cada individuo, en cada espectador el encuentro es diferente, precisamente por la ausencia de texto, de dramaturgia o de patrón establecido. El recorrido, el deseo y la experiencia son efectivamente infinitos porque cada vez son únicos. Cada vez la obra se transforma como se transforma la vivencia real e irrepetible en ella.

¹⁶ La forma es la obra, y la obra es el deseo que la imagen nos devuelve, nos refleja. Borriaud cita a Serge Daney (crítico de cine francés, 1944-1992) en *Pérsévérance*, ed. P.O.L., París, 1992 (pág. 38): “Toda forma es un rostro que nos mira”.

¹⁷ Nos referimos a la diferencia entre ver y ser que Molinuevo desarrolla a partir de la obra de Schopenhauer *El mundo como voluntad y representación*. “Toda la estética de Schopenhauer está basada en la dicotomía entre el ver y el ser. Y ello se caracteriza como una estética de la distancia y de la soledad” (Molinuevo, 2001, 24) nos dice el autor en el capítulo *La vida como tragedia. Schopenhauer y la estética de la soledad*, y afirma un matiz que para nosotros es muy importante: que las cosas pueden ser bellas de ver, pero espantosas de ser. La obra no tiene por qué aferrarse a la imagen del espanto para ser cruel, sin embargo en el espanto de su ser sí habrá crueldad: “El arte no disimula lo real o lo falsea sino que es la belleza del horror pero sin consuelo”. (Molinuevo, 2001, 25)



Figura 159. Bernardí Roig, *Helada* (detalle), 2008

La transformación en la cabeza del espectador es la que va cargada de drama y de crueldad, pues no deja que escape ni a la participación ni a sí mismo.

“Las sombras que hay que poner a bailar son las que producen la experiencia de estar vivo, las que produce nuestra cabeza, las que se enquistan y se almacenan en nuestra cabeza. Que tienen que convertirse en imagen.” [\(A10tv \(2010\)\)](#).

El hecho dramático surge de la experiencia en la obra de cada uno, siempre individual y siempre diferente. Aparece en ese espectador deliberadamente invitado a participar, a vivir, a enfrentar sus miedos y deseos, a quedarse ciego con una imagen.

“Estar delante de una imagen es también estar delante de un espejo que nos devuelve nuestro propio rostro, que no es mas que un semblante perforado y sin garantías.” (Roig, 2013, 58).

El trabajo de Bernardí Roig nos hace pensar en gestos que no respetan el tiempo de la narración, precisamente para aumentar su dramatismo y sobre todo para ponerlo en manos del espectador. Se trata de una narración que no se produce nunca,

que nunca fue escrita ni pautada, y que sin embargo, se convierte en realidad. En el espacio de la obra, en el escenario se congela, se detiene y se activa, vive en una constante contradicción consigo misma. En esa contradicción es en la que la presencia del espectador escribe el relato.

“El arte transforma y transfigura esos deseos semisecretos, semiprohibidos, eternamente temidos: les da una forma, una figura, manteniendo de ellos lo que tienen de fuente de vitalidad.” (Trías, 2006, 53).

Además de contener y provocar un hecho dramático, estas piezas se insertan perfectamente en un espacio escenográfico. Escenografías móviles que se instalan en cualquier marco, pero cada vez con una realidad distinta. Actúan las piezas en su escenografía como el espectador en la obra. Y el conjunto total es absolutamente teatral.

Bernardí Roig construye escenarios en los que actúan tanto los lugares como los elementos que los ocupan. Tan expectantes son las piezas de Roig como los espacios donde se sitúan, pues es el lugar en el que las encontramos lo que construye también nuestra escena.

Por otro lado juega también con la posición de esos personajes en los espacios. Sus actitudes, sus gestos, sus pausas, son imprescindibles para la acción. La elevación, la caída, el paseo de los personajes introduce cierta dramaturgia en la escena. Las vemos en un instante de su acción.

Acciones congeladas que nos inducen a la importancia del mutismo, del silencio, de la palabra no dicha, de lo que se guarda en el interior, de lo oculto, de lo prohibido y también del deseo. Pero ese mutismo no es absoluto. El sonido, el ruido de fondo, o el rumor de los tubos fluorescentes es una constante como lo es el parpadeo de la luz. Al final, igual que la luz imposibilita la visión ese incesante sonido imposibilita el silencio. Es un zumbido del que no es posible escapar un murmullo continuo.

En definitiva son escenarios que plantean la incomunicación, por eso siempre es un gesto interrumpido, una narración imposible. Una imposibilidad, una interrupción, una incomunicación que se invierten al ser compartidas y vividas por el espectador.

En esos silencios importan tanto las piezas como el lugar que ocupan, y sobre todo los espacios vacíos que quedan entre ellas. Los espacios que son mudos e inhabitados hasta que alguien los habita.

En el caso de Bernardí no solo se construye la obra a través de un lenguaje fragmentado y un diálogo imposible, el que sus piezas aguardan. Sino que se fragmenta también el espacio vacío, el silencio, la pausa.

En ese vacío, en esa pausa sin texto, el dramatismo es aún mayor. Es la quietud que precede a la acción.

“Bernardí Roig se siente fuertemente atraído por los territorios fronterizos. En sus obras, la inspiración literaria se ha enfrentado siempre a la imposibilidad de marcar una distinción clara entre la imaginación y la palabra, esa palabra que nunca se dice, que queda atrapada en una expresión del rostro que representa el único resto de una comunicación interrumpida.

Los cuerpos, dramáticamente reales en su forma, pero al mismo tiempo espectrales, debido a la cristalización del movimiento y al color blanco puro, sufren la agresión de la luz que los ciega o del hielo que los paraliza, dejándolos inermes e inmóviles, limitando su tiempo al instante y dilatando hasta el infinito el tiempo de un agente ajeno a la figura que condiciona su movimiento.

El gesto, que no respeta el tiempo de la narración, aumenta su dramatismo, pierde su veracidad a cambio de una imagen cargada de simbolismo que le otorga la máxima relevancia convirtiéndolo en el tema del relato.” (*Shadowplay*, Daniele Sorrentino en Roig, 2009, 99).

Esa narración no lineal, la sensación de un relato, de una historia que no se produce nunca, negando casi su significado, hace que aumente aún más el conflicto dramático con el espectador.

Daniele Sorrentino afirma que “Roig toma el territorio común entre el arte y el teatro de Antonin Artaud” (Roig, 2009, 101). Artaud en su reflexión sobre el teatro, plantea la crisis del lenguaje, pero una crisis que no sólo toca al teatro y a su relación con el texto dramático sino a una crisis del lenguaje del arte. Se ven en ella afectadas todas y cada una de las manifestaciones artísticas y plásticas, pues entran en conflicto con, el que en principio parece ser, su propio lenguaje. En esa crisis Artaud reclama una comunicación artística centrada en el espacio y en el gesto, aboga por una deconstrucción del lenguaje y por una huida de todo lo que tenga que ver con la lógica y el significado unívoco de un texto en una obra.

En ese juego de deconstrucción participa Roig.

“Sus obras se transforman en el “instrumento de la auténtica ilusión” que invocó Artaud en el primer manifiesto del *Teatro de la crueldad*, son capaces de ofrecer al espectador el espejo de sus propias obsesiones eróticas, su primitivismo, sus miedos y su propio sentido de la vida y de las cosas, permaneciendo en un plano que no es convencional o ilusorio, sino interior.¹⁸ Roig ataca y deforma los mismos sentidos que Artaud había invitado a revitalizar.” (*Bernardí Roig. Shadowplay*, Daniele Sorrentino en Roig, 2009, 101)

“Lo que le interesa a Roig parece ser no tanto informar al espectador sobre algo, sino más bien desencadenar una especie de proceso de identificación que abra una puerta a los aspectos más inquietantes, la cual, una vez abierta, no permitirá al espectador sentirse seguro ni siquiera dentro del museo, el lugar por excelencia en el que la quietud ha sido acallada por la historización de los artistas y sus obras, donde ha sido sacrificada en nombre de una “explicación” de las obras que recuerda a la dictadura del texto en el teatro de la que habla Artaud.” (*Bernardí Roig. Shadowplay*, Daniele Sorrentino en Roig, 2009, 103).

Efectivamente debemos huir de ese texto inquisidor que no nos deja libres en la obra y sobre todo que no permite la unicidad del momento y la transformación. Y en consecuencia limita tanto la vida como la crueldad. Es importante para que estas dos características se den hacer hablar al espacio, a sus personajes, a todo lo que en ese espacio exista. Son ellos quienes tienen la palabra, la palabra no escrita que es la que da lugar a la vida.

Es importante perseguir la dramaturgia de la vida, la que se construye en el lugar y en el momento vivido, en y desde la realidad de la experiencia de la obra. Y que es además la única que nos conduce a los pensamientos y vivencia propias a las que si no es a través del arte no nos consentiríamos llegar.

“Quisiera hacer un Libro que moleste a los hombres, que sea como una puerta abierta y que los lleve hacia donde ellos jamás conseguirían llegar, simplemente una puerta enfrentada con la realidad.” (Artaud, 2002, 14)

La obra de arte tiene la posibilidad de abrir esa puerta, de ponernos en la situación de conflicto que nos enfrenta a nosotros mismos. El espectador que vive sólo el espacio de la obra, el espectador que se enfrenta a esos personajes que le esperan, se enfrenta a un conflicto real. A un conflicto dramático, a una negación, a una transformación. El espectador que experimenta la obra experimenta la crueldad.

¹⁸ Objetivo último que planteábamos al final del capítulo cuarto de esta Tesis: “El espectador, su tiempo y su espacio”, en nuestro planteamiento de un espectador que es actor.

Es la combinación del lenguaje con el deseo lo que convierte la experiencia del sujeto, del hombre, en un acontecimiento dramático, es esa combinación la que construye una narración que antes no existía y que será irrepetible. Bernardí Roig se sirve de esa posibilidad de relato para construir las imágenes. La imagen que una vez puesta en escena es la que efectivamente desencadenará de nuevo el relato. Se establece entre la obra plástica, el espacio y el espectador la necesidad de un drama en el que los tres pilares son imprescindibles y en el que se confunden los orígenes de cada uno.

El artista se sirve de esa posibilidad casi utópica para configurar el espacio y el espectador se aprovecha de ese espacio para vivir su drama. Es ahí donde se hace real la vida y la experiencia de la obra, que de nuevo nos evoca a Artaud, pues vida y obra deben ser inseparables.

“No concibo una obra separada de la vida.

No quiero la creación separada. Ni concibo al espíritu separado de sí mismo. Cada una de mis obras, cada uno de los proyectos de mi mismo, cada una de las heladas floraciones de mi alma fluye babosamente de mí.” (Artaud, 2002, 13).

8.2 LA OBRA ANTAGONISTA ESPERA AL ESPECTADOR PROTAGONISTA QUE IRRUMPE EN ESCENA.

Todo lo que puede haber en el espacio es actor y es personaje, la escultura es el que espera, el antagonista y es el espectador es el que activa el relato, el que desea, el protagonista.

De la exposición y catálogo Von weniger bitterem licht (De luz menos amarga), hemos extraído este texto, escrito por Roig que nos ayuda a situar al espectador precisamente en el punto de mira de la obra, en el centro de la acción:

“Jueves, 14 de Octubre,(Fragmentos de unas conversaciones no mantenidas)
(...) ”

- En una conversación con E. Gamper, Handke¹⁹ habla del escenario como un lugar geográfico que una vez elegido, determina la narrativa de los acontecimientos i suscita las vivencias hasta tal punto que esos acontecimientos pertenecen siempre al escenario. Recuerdo que usted planteó una vez en una de sus exposiciones la idea de introducir un escenario en la galería.

- Si, al contrario que Handke, ya no es el escenario como lugar geográfico que contiene la narrativa, sino que al introducir ese escenario en un espacio neutro i blanco, digamos sin memoria, que es una galería, esa narrativa... de alguna manera debe ser inventada. Para mí la idea de un escenario presupone la idea de un público. Un escenario es el lugar de la escena i se sitúa normalmente frente a un público, que sentado mira el transcurrir de los acontecimientos i los dota de sentido.

- Pero en esa exposición a la que me refería antes, usted plantea un escenario vacío, sin escena, que además se encontraba enmarcado por un gran marco negro del que colgaba, en uno de sus lados, una cabeza; presumiblemente la cabeza del apuntador.

- No, nunca pensé en el apuntador. Para mí la cabeza que cuelga del marco es solamente la cabeza de un espectador privilegiado.

- Entonces, si he comprendido bien, el público que entraba en la galería se encontraba inesperadamente situado en el escenario.

- Sí, así es, situado i enmarcado en el escenario frente a un patio de butacas vacío i calcinado sobre el cual ha caído la lámpara. No sabría muy bien cómo describirlo, pero... bueno, creo que es la idea de un público que acude a mirar i se encuentra de forma imprevista situado exactamente en el lugar de la mirada. Al estar el escenario enmarcado como lo estaría un cuadro convencional, convertimos a ese público en un *tableau vivant* que cada varios segundos se va renovando. Un público-actor que representa la imposibilidad de la imagen para un público-calcinado al que le ha caído una lámpara sobre la cabeza.” (Roig, 2000, 19-20)

¹⁹ Peter Handke (Griffen, Austria, 1942), escritor y creador teatral de crucial importancia en el cambio de paradigma del teatro en los años 60, y especialmente en las intersecciones entre el teatro y las artes plásticas, y en la preocupación por buscar ese actor protagonista. Ya lo hemos mencionado en esta Tesis en la última parte del capítulo 3: Utopías teatrales-realidades artísticas, por su presentación de “Insultos al público” en el primer *Experimenta* en Francfort en 1966.



Figuras 160 y 161. Bernardí Roig, *Luz sobre las espaldas*, 2000, Galería Max Estrella, Madrid

Con esta pieza Bernardí sitúa al público en el centro de la mirada de sus piezas. Es la obra la que atiende con impaciencia la acción del espectador y es esa acción la que activa el suceder real de la obra. Un hecho dramático que sucede, que da lugar a la acción, sin un texto predeterminado en el que el espectador es el centro de la mirada, el centro de la obra, y el actor, esta vez situado incluso en el centro del escenario.

Se sitúa y se enmarca en la obra siendo, además de actor, imagen. Convierte Roig en esta pieza al visitante en visitado, al observador en observado, al espectador en actor de ese drama que no se repite nunca.

En esta obra se evidencia toda esta búsqueda de un espectador actor y además protagonista. Roig lo consigue en una propuesta total que pone de manifiesto el lugar que ocupa la audiencia en una instalación que evoca indiscutiblemente lo teatral. Hay un escenario, hay un patio de butacas, hay espectadores y actores, hay un antecedente y hay un conflicto que resolver. Convierte la galería en teatro, en un lugar para la acción dramática.

Vamos a tomar como ejemplo de este paralelismo entre la construcción de una escena, de una situación dramática, y por tanto del hecho teatral, los ejercicios de entrenamiento para los actores de William Layton (Osborne, EEUU, 1912 – Madrid, 1994). Layton organiza toda una estrategia de actividades que ayuden a los actores a desarrollar ese conflicto en escena, y aunque por mantener un carácter puramente teatral y dirigirse muy específicamente a la formación de actores pueda haber algunos aspectos en la concepción del Teatro con los que podamos no estar del todo de acuerdo. Layton al dirigirse a los actores les hace tener siempre en cuenta la “gran mentira del teatro, y apoyarse sin embargo en su imaginación para desarrollar cualquier posible situación y conflicto, y eso sí hacerlo de manera verdadera.

La verdad en la relación que nosotros buscamos en esta tesis, entre la obra y el espectador, no es mentira. Es real, sucede aquí y ahora, hay un antagonista y un protagonista que viven en el presente esa relación, sin cuarta pared, sin otro espectador que el propio actor.

Y precisamente para poder demostrar esto, nos queremos detener en las descripciones que Layton hace, especialmente del protagonista, del antagonista y de sus deseos, que son los que nos llevarán al conflicto y por lo tanto a lo dramático, a lo teatral, ya sea en el teatro, en el arte o en la vida.

William Layton en su obra más relevante “¿Por qué? El trampolín del actor” ordena todos estos conceptos, como decíamos antes, muy dirigidos a la formación de actores. Pero si los extrapolamos a la vida podemos estar de acuerdo en muchas formas de entender el deseo, el conflicto, y la verdad, que encontramos también en el espacio dramático de una obra de arte. Y por supuesto lo encontraremos también en el caso que estamos analizando, en la obra de Bernardí Roig.

“La técnica de la improvisación... es la capacidad de vivir real y sinceramente situaciones imaginarias.

Vivir realmente: es aprender a vivir lo que está pasando en este momento, no lo que debe pasar sino lo que pasa, no lo concebido sino lo que ocurre aquí y ahora. Captar lo que sucede a mi alrededor y actuar conforme a esas provocaciones.

Vivir sinceramente: es aprender a vivir en escena desde mi propio yo, desde mi verdad y mi conocimiento emocional. A menudo los seres humanos ignoran totalmente la riqueza y las posibilidades de su propio mundo interior. Los demás piensan que somos de una manera, nosotros nos damos de otra y creemos que somos de una

distinta. Pero cuántas veces pensamos: “Jamás creí que yo pudiera hacer eso”, etc. ¿quién no ha matado con el pensamiento? ¿a quién no han matado en sueños? Ese potencial de posibilidades de acción, de emoción o de maneras de pensar es ilimitado, y una gran parte de nuestra técnica va dirigida al descubrimiento y uso de ese potencial – lo que madurará inevitablemente nuestra personalidad-, de la misma manera que la gimnasia lo hace con nuestros músculos, la música con nuestro oído, o los ejercicios de piano con nuestra agilidad manual.” (Layton, 2008, 15).

Ese “vivir real y sinceramente” la escena es lo que se le pide a un espectador activo que haga en la experiencia de la obra, en el espacio de la instalación. El espectador que se presupone ya dispuesto a esta experiencia ocupará voluntariamente un espacio dramático, estará en el centro de una escenografía y todo lo que le suceda en ese ahí y ahora, todas sus acciones, serán las que configuren la actuación verdadera de un teatro real.

El espectador vive la experiencia desde su propio yo, desde su verdad y con sus emociones reales, y es la obra la que le potencia una experiencia. Es ahí donde se amplifican hasta el infinito las posibilidades de su acción, que es inevitablemente irreplicable, que es única. Es también la que abre de nuevo la puerta a ese lugar al que tal vez de otro modo no se atrevería a llegar.

Esto ya de por sí crea un conflicto, que además es un conflicto dramático. Un hecho teatral que sucede en y desde una realidad creada, la obra, la puesta en escena, en la que no hay nada de lo que el espectador pueda actuar que venga ya preconcebido.

Citemos también a Artaud respecto a lo que potencialmente podemos llegar a soñar, a desear o crear.

“Si el teatro es, como los sueños, sanguinario e inhumano, se manifiesta y planta inolvidablemente en nosotros, mucho más allá, la idea de un conflicto perpetuo y de un espasmo donde la vida se interrumpe continuamente, donde todo en la creación se alza y actúa contra nuestra posición establecida, perpetuando de modo concreto y actual las ideas metafísicas de ciertas fábulas que por su misma atrocidad y energía muestran su origen y su continuidad en principio esenciales.” (Artaud, 2006, 105).

Tanto la vida como el teatro o el arte se exponen y manifiestan continuos conflictos. El arte y el teatro por querer acercarse a la vida sólo los hacen más explícitos, más evidentes, y tal vez por ello, incluso más reales.

“Conflicto.

El hombre vive entre contradicciones: la noche y el día, lo consciente y lo inconsciente, lo femenino y lo masculino, el que da y el que recibe... el Protagonista y el Antagonista. (...)

El teatro es la síntesis de la verdad, esencia de la realidad. En dos horas de una buena obra de teatro habrá más crisis y conflictos que en la mayoría de las vidas de todos nosotros. Dos personas pueden estar relacionándose durante años sin que *sus deseos* (lo que quiere el uno del otro) entren en conflicto. Y claro está, sólo se conocen superficialmente. Un buen día sus deseos salen a la luz y se enfrentan; en ese momento empezarán a conocerse de verdad. Una buena obra de teatro radiografía ese “buen día” para descubrir el verdadero carácter de sus personajes.

Conflicto significa lucha. Es la tensión entre dos partes para conseguir una meta. El CONFLICTO es el motor de lo dramático de lo teatral. Es la manera de evitar lo causal, es decir, todo aquello que provoca indiferencia.” (Layton, 2008, 23).

El conseguir una meta es perseguir un objetivo, es el deseo. Son esos deseos enfrentados los que desencadenan el hecho dramático, lo teatral. Son los deseos de los protagonistas y los antagonistas los que entran en conflicto. El protagonista pide y el antagonista niega, ambos desean, pero en la negación, en la imposibilidad aparece esa contradicción que nos conduce a la lucha, un conflicto de deseos enfrentados.

“Ya sabemos que el PROTAGONISTA quiere algo. Tiene un DESEO. ¿Qué está haciendo el Antagonista antes de la entrada del Protagonista?” (Layton, 2008, 28). Espera a que entre el Protagonista. “El Antagonista está aquí para hacer algo. Lo quiere hacer aquí y ahora” (Layton, 2008, 29), toda su concentración según Layton debe estar centrada en su actividad, en ese algo que está haciendo, algo que sucede aquí y ahora.

El primer esquema de ejercicio para trabajar el conflicto dramático que plantea Layton es el siguiente:

- Una persona quiere algo de otra, desea: es el PROTAGONISTA
- La otra persona no quiere dárselo, le niega el deseo: es el ANTAGONISTA.
- “El Protagonista viene de afuera y el Antagonista está aquí para hacer algo, que no tiene nada que ver con el deseo del Protagonista: ACTIVIDAD.” (Layton, 2008, 31).

“EL LUGAR ES EL REAL Y LOS OBJETOS, LOS QUE HAYA EN ESE LUGAR” (Layton, 2008, 31)

En el contexto de la obra de arte y en particular en la obra de Roig, el protagonista es el espectador, es el que entra en escena, es el que aunque sin saberlo va a descubrir sus propios deseos. Y el antagonista es la obra que espera. Es la pieza, el gesto, la imagen que ya está ocupando el espacio escénico.

Los antagonistas de Roig son esos hombres abatidos, colgados, atrapados, los que cargan, los que arrastran, los que intentan mirar pero son ciegos, los que intentan escuchar pero son sordos, son los que esperan desde su desesperada, muda y ciega incomunicación el deseo de otro para negárselo.

Bernardí Roig define así sus esculturas en una de sus más recientes entrevistas publicadas, a propósito de la exposición *El coleccionista de obsesiones* en 2013:

“Pretenden comunicarse con el mundo, pero no son muy habladoras. Son esculturas vueltas hacia dentro y en una situación de espera eterna, como intenciones coaguladas que esperan que la mirada del otro se pose sobre su carnosidad blanca. Pero conscientes del eterno retraso de esa mirada, ellas, las esculturas, confirman su *no estar allí*, y en su lugar sólo hay imágenes en medio de una realidad.” (Roig, 2013, 58)

Se construye un lugar, un espacio en su totalidad que es real. Que físicamente está ocupado por esos antagonistas que esperan impacientes en su quietud la acción y el deseo del protagonista. Un espacio escénico en el que todo es importante, nada es casual, cada elemento que está en escena actúa. Contenido y continente, protagonistas y antagonistas, obra y espectador habitan juntos un lugar que es real.

Como afirma Roig, sus hombres de blanco:

“Fundamentalmente, y en primer término, dialogan con el espacio que ocupan, ya que con su presencia activan el lugar. Se disponen en función de la arquitectura y sus elementos: el suelo, las esquinas, las columnas, la luz,... La idea es que esa presencia en el espacio sea capaz de crear el vacío, para que así los límites de la obra sean los límites del espacio que la contiene. Entonces, en ese espacio se dan las connotaciones de un vacío que se amplifica, y que, saturándose de tensiones, encarna un lugar reconocible en la nebulosa del sueño. Puedo decir que una vez situada la figura en el espacio aparecen otros elementos que ayudan a mantener la narración. Pueden ser dibujos, sonidos o proyecciones de imágenes en movimiento. Por último, aparece el espectador, quien con su mirada fertiliza el sentido de todo lo que esté ocurriendo. Es él quien activa el relato, ya que no hay mirada que no modifique con su presencia aquello que mira” (Roig, 2013, 58).

En las obras de Bernardí Roig el espectador, el actor, el hombre, el yo, se ve situado en el centro de un espacio ocupado por un suceder de personajes ausentes. Esos personajes, los antagonistas, con su propia vivencia, con su propio conflicto dramático, comparten la escena con el nuevo actor que entra en su espacio.

Nos ofrece una visión poética y dramática del ser, con unos actores que recorren los espacios creados por el vacío entre personajes. Integra de esta manera en los cuerpos de sus esculturas y en el cuerpo del espectador los principios de acción y de la situación dramática. Favorece y provoca por tanto la construcción de un hecho teatral.

En la obra de Roig el espectador tiene la experiencia de una vivencia única. En ella el espectador es actor, se vuelve momentáneamente otro para soportar la soledad, la ausencia, la inexplicable demora del deseo. Ese es el deseo que le es negado y que acrecienta su propio conflicto.

Es esos lugares escénicos en los que Roig sitúa al público, el espectador al enfrentarse a la obra ha de enfrentarse además a sus verdaderos y más ocultos deseos, esos que incluso nos autonegamos o autocensuramos. El espectador de Roig efectivamente, como anunciaba Sorrentino, se enfrenta en cada pieza al espejo de sus propias obsesiones eróticas, su primitivismo, su animalidad, sus miedos, su propio sentido de la vida y de las cosas, permaneciendo en un plano que no es convencional o ilusorio sino interior y verdadero.

Podemos situar la obra de Bernardí entre “la mirada ciega y el lenguaje mudo” (*Ceguera y mutismo*, Miguel A. Hernández Navarro en Roig, 2011, 65-85). Un lenguaje en el que se plantea la convivencia del mutismo de los personajes y el del espectador. Ambos exploran el silencio. Ese silencio nos hace pensar, nos permite imaginar, nos hace partícipes. Es un silencio muy vinculado al pensamiento. Va más allá de una imagen ofrecida a la contemplación.

Como ya hemos dicho antes para Bernardí el único fin es la creación de imágenes. Imágenes que en su obra han ido saliéndose del cuadro y yendo más allá de la escultura para hacer una total invasión del espacio y sobre todo de todo lo que lo ocupa.

Para Roig “una imagen es un condensado de experiencia incomunicada como un incidente en el umbral de la visibilidad que sirve para que una cabeza sea ahora. Una imagen entra en la cabeza de alguien y le cambia la visión de las cosas.” ([A10tv \(2010\)](#)).

Sin lugar a dudas nos pone ante una información no lineal de la imagen, ante un concepto y una experiencia absoluta y totalmente fragmentada aunque en apariencia reconozcamos perfectamente la imagen completa de sus esculturas. En el caso de Bernardí Roig lo que se fragmenta, lo que se rompe, lo que debe ser recompuesto no es el objeto o la materia, ni siquiera la imagen, sino lo que queda en medio de la imagen y el espectador. La relación, lo que sucede en el tiempo y en el espacio de la obra es lo que hay que recomponer en la “cabeza del espectador privilegiado”.

Las imágenes que nos ofrecen una información no lineal, las que no son narrativas, son las que proponen un drama real que vivir en la obra. Sus elementos son signos, son gestos que pueden ser poco interpretables, o precisamente por esa carencia de interpretación, pueden expandir sus propios límites. La interpretación de esos gestos, su lectura, su texto va a depender sólo de la experiencia individual de cada valiente espectador. Cada actor narrará su propia improvisación, su propia dramaturgia.

Esto sucede porque esos gestos no son narrativos, o porque la narración sólo pertenece al propio espacio de la obra, niega su propio significado para esperar que sea el espectador el que la reconstruya.

Las imágenes que evocan la puesta en escena hacen que el espectador sea actor y autor de su propio drama. El espectador se encontrará envuelto en un conjunto de elementos que componen un lenguaje físico. Una conjunción de elementos estratificados de tal manera que lo sitúan en el centro de una experiencia, de la construcción de un nuevo lenguaje, una nueva dramaturgia, un nuevo teatro.

Ese lenguaje se construye a partir de significados no unívocos, no lineales, no absolutos. Se establecen espacios de comunicación y vivencia en la obra de arte que se rompen, se fragmentan, y se vuelven a unir en cada individuo que se enfrente a la obra, evitando forzar una interpretación única. Lo más importante es la pretensión de

dar lugar a la experiencia real, a la vida en y desde la obra de arte. Es la búsqueda de una comunicación sensorial basada en el espacio y en el gesto, durante el tiempo que el espectador los ocupa.

¿Es la acción el acto final del espectador? ¿Por eso Roig en ocasiones explícitamente impide u obstaculiza²⁰ el camino?

¿Es el cristal ante la obra una manera de introducir al espectador en ella? “Reflejar al espectador obligándole a darse cuenta de su implicación en lo que acontece (...) a ser conscientes de que la auténtica esencia del hombre sólo se define como una *putrefacción en potencia*” (*La imposibilidad del Icono o La Tragedia del cuadrado negro*, Javier Fuentes Feo en Roig, 1999)

¿O es la voluntad de obstaculizar la mirada del espectador, de prohibirle la entrada, de frenar su deseo, precisamente lo que le convierte en imprescindible para el drama? “La representación de la *hipervisibilidad* que efectúa Bernardí Roig remite también a esa *molestia provocada en la mirada del otro*. (*Consideraciones sobre la obra de Bernardí Roig*, Fernando Castro Flórez, en Roig, 2007)

La obra consigue interrumpir deliberadamente el lenguaje para ofrecer la opacidad de la palabra a través de la imagen, es eso lo que rompe los esquemas del espectador en el umbral de la acción, del actor entrando en escena.

Hay que poner en movimiento los propios fantasmas de la audiencia, el público participa en un juego peligroso en que la verdad de la obra es la que se identifica con la propia experiencia de estar vivo. Las verdaderas imágenes son las que produce nuestra cabeza, las que se enquistan y se almacenan en el individuo.

Las imágenes que cuentan son las que vuelven convertirse en imagen. Las que transforman la carne en idea, las que encarna la obra de arte.

“La imagen “piensa”, como sugiere Giselda Pollock – *Art and Thought*, Londres, Blackwell, 2003, 129-155 -, pero este pensamiento no es siempre claro y conciso, sino que, paradójicamente, se resiste a ser pensado, a ser llevado al dominio de la lógica. Hay algo que la imagen sabe y en lo que nos hace pensar pero que, de ninguna manera, podemos hacer palabra. En cierto modo, este “impensable” estaría cerca de lo que Jacques Rancière ha llamado “imagen pensativa”, esa “pensatividad que designa

²⁰ Imposiciones, obstáculos, reflejos, etc. que eran gestos comunes también a las obras de Nauman, Graham, Boltanski o Kounellis.

en la imagen algo que se resiste al pensamiento, al pensamiento del que la produce y al pensamiento del que intenta identificarla” (el espectador emancipado). Esta es la apuesta de Bernardí Roig en un mundo saturado por imágenes y por ruido de fondo. Imágenes en el límite de lo visible, de lo decible y lo pensable. Imágenes que pongan en cuestión la visibilidad, la legibilidad y la traducibilidad del mundo.” (Roig, 2011, 82)

Y esta es la “crueldad” de Artaud.

**ENCUENTROS EN EL LÍMITE ENTRE EL ARTE Y EL TEATRO:
LA INSTALACIÓN COMO ESPACIO DRAMÁTICO**

9. CONCLUSIONES

9. Conclusiones.

La conclusión principal de esta tesis: “Encuentros en el límite entre el Arte y el Teatro: la instalación como espacio dramático”, es precisamente la que demuestra su hipótesis primera. Ahora, como conclusión de esta investigación, podemos afirmar que el teatro existe en, vive en y forma parte esencial de la Instalación.

Se posiciona entontes la Instalación justo en el límite posible y habitable entre el arte y el teatro, un límite que es un verdadero encuentro y no una separación o frontera. En el espacio que ofrece la Instalación se encuentran todas las características adecuadas para que existan al mismo tiempo y en el mismo espacio el hecho artístico y el hecho teatral. En la Instalación se dan las características fundamentales de un teatro que hasta ahora había parecido utópico, el del *Teatro de la Crueldad* de Artaud. En ella se convierte en una realidad un teatro sin teatralidad previa, un hecho dramático sin texto, y sobre todo una transformación viva y real en el espectador. Es en el espacio de la instalación donde es posible que un teatro unido a la vida exista, pues es éste el único espacio que se ofrece en su totalidad a la *totalidad* del espectador.

Por lo tanto, el espectador que se adentra en la obra de arte, que se deja transformar por ella, participa de ella. Y esa participación establece una relación viva y real con la obra en un estrecho vínculo único e irrepetible entre la obra y el

espectador, que, sin más intermediarios, provoca esa transformación, que, por inevitable, además es cruel.

Las demás conclusiones de este trabajo que se desprenden y entrelazan con la conclusión fundamental ya expresada, se ofrecen a continuación en relación a los objetivos planteados. Se exponen de la forma más concreta posible, pues entendemos que ya ha sido justificada de forma pertinente y razonada en el análisis y discusiones del cuerpo de la tesis. Comprendemos también que las conclusiones como tales deben ser claras y precisas, pues así se añade un valor didáctico que resume y facilita la comprensión de la propia tesis.

En la metodología se anunciaba un cierto carácter cíclico de la investigación en cuanto a los temas que entran y salen en la escena de este trabajo como los actores de un hecho teatral, o los protagonistas de una obra de arte. Recorre la tesis, como una columna vertebral con escoliosis, el pensamiento y los escritos de Antonin Artaud, que continuamente tratamos de arrastrar hacia el terreno de las artes plásticas, la búsqueda de un espectador activo que participe y viva la obra de arte a través de una experiencia teatral, la idea de una experiencia en la obra que sea al mismo tiempo dramática y real, que se convierta en la experiencia de una dramaturgia no narrativa, ni inicialmente ya escrita sino que nazca de una experiencia y que como tal sea irrepetible.

En coherencia con los objetivos y la metodología planteados nuestros maestros han sido sobre todo los artistas, sus obras y sus pensamientos, entendiendo y asumiendo sus propios cambios y sus propias contradicciones, y sobre todo la libertad en las definiciones que son fundamentales para la libertad en la creación y por tanto para poder ofrecer al espectador también esa libertad de acción en la obra. Lo que para ellos ha sido importante, lo ha sido también para nosotros, y es por ello que entra y sale en este trabajo la intención de una teatralidad, de un hecho dramático o de un carácter performático en la obra. Características *a priori* propias de los ámbitos teatrales, pero buscadas y deseadas desde las artes plásticas, en especial en lo que se refiere a la relación entre la obra y el espectador.

Por eso nos hemos cuestionado ese carácter performático en la obra desde diferentes puntos de vista y desde el trabajo de varios artistas. Hemos querido

plantear diferentes opciones para llegar a nuestros objetivos desde diversas formas y estrategias de la obra de arte. Esto es lo que nos ha llevado a extender y concretar una parte de las conclusiones, sobre todo las específicas, pues muchas veces de un solo objetivo podemos concluir varios aspectos que hemos considerado importantes.

Desarrollamos entonces las siguientes conclusiones correlativas a los objetivos y de la manera más cercana a la cronología de la tesis. Sin embargo, a menudo sucede que no se corresponden linealmente con los capítulos, pues, en ese recorrido cíclico, en esas entradas y salidas de las imágenes y las ideas en el trabajo, surgen las conclusiones que nacen en consecuencia de los encuentros entre capítulos, más que de la separación de cada uno de ellos. Por ello, hemos tratado de ser coherentes con los Objetivos, distinguiendo entre las Conclusiones Generales, que emanan como racimos más relevantes e importantes, y las Específicas que muestran sus frutos más concretos y visibles.

CONCLUSIONES GENERALES:

- I. El límite entre el arte y el teatro es un lugar de encuentro y no una separación entre disciplinas artísticas. Ese límite favorece la convivencia del Arte y Teatro en el tiempo y en el espacio y la contaminación de los elementos y gestos que forman parte de ellos: del arte, de la imagen, del teatro y de la acción. Cuando estos dos elementos, imagen y acción, de conjugan y combinan aparecen todas las nuevas formas de arte y teatro transfronterizos, que cargados de un importante grado de performatividad dan lugar a la expansión de un espacio limítrofe donde se diluyen las definiciones propias del arte y del teatro.
- II. El hecho teatral o dramático sucede y es una realidad en las expresiones del arte hoy. El carácter performático forma parte de muchas de las manifestaciones del arte actual, se asienta en las propuestas del arte contemporáneo la necesidad de un carácter teatral

en la imagen del arte, en el espacio y en el tiempo que ocupan los gestos, y en la necesidad de una acción que de alguna manera debe suceder en el espacio de la obra. Esto ha conducido al arte a revivir, o más bien a resucitar y sobre todo a hacer posible, el *Teatro de la Crueldad* de Artaud en sus más esenciales y radicales características.

- III. Es en la Instalación donde se encuentran la expresión plena de la existencia del hecho teatral y cruel en el arte. Es esta forma de arte la que mejor permite el acontecimiento dramático y la acción libre y teatral por parte del espectador, que es quien debe experimentar la verdadera transformación cruel. En el espacio de la instalación se da el encuentro más puro entre el arte y el hecho dramático.

CONCLUSIONES ESPECIFICAS:

1. Desde principios del siglo XX hasta hoy las propuestas de arte y teatro no han dejado de influenciarse y contaminarse mutuamente estableciendo unas relaciones fundamentales para su propia transformación y desarrollo. De hecho durante las vanguardias del siglo XX tuvieron lugar las más radicales formas de interdisciplinaridad que entre el arte y el teatro que han sembrado un precedente aún hoy vivo, y desde luego aún presente como referencia en las propuestas radicalmente fronterizas que se han realizado desde entonces.
 - a. La obra de Malévich “Cuadrado Negro” ha supuesto no sólo la ruptura definitiva con el espacio que la pintura ocupa sino con la concepción total del espacio total de la obra de arte, de su relación con el espectador y de su carácter performativo.
 - b. El movimiento Dada es el primero que impulsa y cultiva la ruptura de los límites y las fronteras entre el arte y el teatro, así como entre el público y la obra. Sol ellos los que siembran el terreno de actuación infrenable en la interdisciplinaridad y la

multidisciplinariedad de las artes y el teatro. Son los dadaístas los primeros en hacer posible un límite habitable.

2. Las propuestas de autores y creadores teatrales que se han clasificado como utópicas hasta hoy, tienen la posibilidad de terminar con su propia utopía en el espacio de actuación del Arte. Descubrimos la imposibilidad de ciertas transformaciones en teatro, situando su lugar de supervivencia en imagen del arte.
 - a. Artaud, su obra y su pensamiento son fundamentales e imprescindibles para poder establecer la unión entre el arte y el teatro. En sus aportaciones tenemos la descripción de un lugar, un espacio, un tiempo y unas relaciones, que hacen uno del arte y el teatro, sin divisiones ni diferencias.
 - b. En el arte y en particular en la instalación podemos dar vida al *Teatro de la Crueldad* de Artaud, lo que prueba una nueva visión de este teatro distinta a las que se le han dado hasta ahora.
3. Sólo se llega a resolver las utopías teatrales de Artaud en un teatro que no sea teatro, en un teatro sin actores, sin texto, sin directores, sin dramaturgias. Lo único que salva el teatro de Artaud es el ofrecimiento de un espacio donde el teatro suceda. Donde los lenguajes se combinen de forma dramática y cruel para quien los ocupe, ya sea actor, espectador, persona, individuo,...Por ello, la crueldad transforma al espectador, esté o no de acuerdo con esa transformación, por eso es cruel, y por eso pone al espectador en un conflicto.
4. Durante los años 60 y 70 la Performance, el Arte de Acción, el Body Art o el Happening, estrecharon las relaciones entre arte y teatro dando lugar a un terreno de actuación e investigación común a ambas disciplinas, las plásticas y las escénicas.
5. La presencia del espectador y su relación con la obra se vuelve imprescindible en estas propuestas artísticas, la acción y lo performativo se convierten en algo común para el público y para el artista. Las acciones reciprocas y reales en un momento y en un espacio concretos

configuran, construyen y definen la totalidad de la obra que no existe si no es a través de esa relación.

- a. Hay artistas que trabajan en estos terrenos fronterizos entre el arte y el teatro desarrollando propuestas de arte de acción, performáticas o de video, sin embargo cuando el tiempo de la narración se define o el performer necesita un tiempo concreto de actuación la verdad y la realidad de la experiencia cruel del espectador deja de ser libre.
 - b. La libertad del espectador en la obra y su verdadera actuación en ella se da en las relaciones que se establecen exclusivamente entre espacio-tiempo-espectador.
6. En el espacio de la instalación ese conflicto es tan real como dramático y cruel.
- a. La instalación es un espacio escénico donde sucede el teatro y el protagonista es el espectador, es él quien decide el espacio que ocupa en la obra y el tiempo que permanece en la obra. Y en consecuencia, podemos decir que el tiempo que está presente y el lugar que ocupa el espectador en la obra tienen una existencia real.
 - b. La obra de arte que persigue la totalidad tiene que hacer uso de la presencia dramática y teatral en su espacio.
 - c. La integración total, la que se unifica a la vida es precisamente la integración vital de la experiencia, y no la integración formal de los medios.
 - d. Vivir la experiencia total es vivir la libertad, la imaginación y la experiencia única en la obra.
 - e. La totalidad del arte no es la acumulación que Wagner proponía, sino la búsqueda de su esencialidad. Así, la totalidad del arte debe venir de la negación, de la reducción de elementos hasta llegar al mínimo que contenga ese todo: una piedra determinadamente expuesta puede contener ese todo, como lo demuestra la obra de Kounellis.

7. Existe una significativa similitud entre las técnicas de creación teatral y las estrategias de entrenamiento teatral de autores contemporáneos con las formas de creación de imágenes de los artistas actuales, hasta el punto que podemos hacer uso de herramientas de teatro para la creación de la obra de arte.
8. Nuestro análisis de la obra de los Jannis Kounellis y Bernardí Roig nos permite constatar que son un cualificado ejemplo en el que la instalación contiene la existencia de formas de teatralidad, totalidad y crueldad, que se conforman sustancialmente en la propia imagen y en su relación con el espectador. Su obra demuestra que:
 - a. El espectador es actor de un hecho dramático, real y vivo, en el espacio de la Instalación.
 - b. El espectador es quien actúa en la obra. La acción, única e irrepetible del espectador es una verdadera actuación artaudiana.
 - c. El espectador es actor y creador, al poder desarrollar su propia dramaturgia.
9. Podemos concluir en consecuencia que existe un estrecho vínculo donde arte y teatro comparten objetivos. Los más importantes deseos de construir un teatro posdramático nos conducen de lleno a la posibilidad de la Obra de Arte en la que el espectador es su único actor y protagonista.

**ENCUENTROS EN EL LÍMITE ENTRE EL ARTE Y EL TEATRO:
LA INSTALACIÓN COMO ESPACIO DRAMÁTICO**

10. BIBLIOGRAFÍA

10. Bibliografía.

- ABIRACHED, R. (1994) *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación de Directores de España.
- ABRAMOVIC, M. (1995) *Cleaning the House*. Londres: Academy Editions.
- (1998) *Artist Body*. Milán: Charta.
- (2001) *Public Bod: Installations and objets, 1965-2001*. Coordina Germano Celant, Milán: Charta.
- (2002) *Marina Abramovic*. Cuaderni dei corsi superiori d'Arte Visiva, Fondazione Ratti a Como, Milán: Charta.
- (2003) *Student body. Workshops, 1979-2003. Performances, 1993-2003*. Milán: Charta.
- (2007) *7 Easy Pieces*. Milán: Charta.
- (2008) *Marina Abramovic*. coordina Kristine Stiles Londres: Phaidon.
- (2012a) *The Kitchen*. Madrid: La Fabrica Editorial.
- (2012b) *The Artist Is Present*. Nueva York: Moma.
- ANDERSON, P. (2000) *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama.
- APPIA, A. (2004) *Escenografías*. comisariado por Ángel Martínez Roger, Madrid: Circulo de Bellas Artes.
- ARISTÓTELES. (1974) *Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos.
- ARTAUD, A. (1972) *Textos 1923-1946*. Buenos Aires: Caldén
- (1973) *El cine*. Madrid: Alianza

- (1975-1976) *Cartas desde Rodez: (1946-1944)*. Madrid: Fundamentos.
- (1981) *Mensajes revolucionarios*. Madrid: Fundamentos.
- (1996) *Antonin Artaud, Works on paper*. Ed. Magrit Rowell, Nueva York: The Museum of Modern Art.
- (2002) *El pesa-nervios*. Madrid: Visor Libros.
- (2005) *El arte y la muerte / otros escritos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- (2006) *EL teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- (2009) *Artaud*. Madrid: la Casa Encendida.
- (2011) *Van Gogh, el suicidado de la sociedad: para acabar de una vez con el juicio de Dios*. Madrid: Fundamentos.
- (2012) *Espectros de Artaud. Lenguaje y arte de los años cincuenta*. Editora: Kaira, M. Cabañas. Madrid: MNCARS.
- AUGÉ, M. (1993) *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa.
- BALANDIER, G. (1994) *El poder de las escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós.
- BANN, S. (2003) *Jannis Kounellis. Itineraries*. Londres: Reaktion Books.
- BARNEY, M. (1995) *Drawing restraint 7*. Ostildern: CATz Verlag
- (1995) *Cremaster 4*. París, Londres, Nueva York: Foundation Cartier pour l'art contemporain, Artangel y Barbara Glodstone Gallery.
- (1997a) *Cremaster 1*. Viena, Basilea: Kunsthalle, Museum für Gegenwartkunst.
- (1997b) *Cremaster 5*. Frankfurt, Nueva York: Portikus y Barbara Glodstone Gallery.
- (1999) *Cremaster 2*. Minneapolis: Walker Art center.
- (2002a) *Cremaster 3*. Nueva York: Guggenheim Museum.
- (2002b) *The Cremaster Cycle*. Nueva York: Guggenheim Museum.
- (2005a) *Matthew Barney: drawing restraint. Vol. I, 1987-2002*. Colonia, Nueva York: Walter König.
- (2005b) *Matthew Barney: drawing restraint. Vol. II*. Tokyo: Uplink.
- (2007a) *Matthew Barney: drawing restraint. Vol. IV*. Nueva York: JMC & GHB.
- (2007b) *Matthew Barney: drawing restraint. Vol. V, 1987-2007*. Colonia: Verlag der Buchhandlung, Walter König.
- (2007c) *Matthew Barney*. Milán: Supercontemporanea, Mondadori Electra.
- (2007d) *Matthew, Matthew Barney*. Munich: Sammlung Goetz.
- (2009) *Mitologie Contemporanee*. Torino: Fondazione Merz.
- BARRAULT, J.L. (1975) *Mi vida en el teatro agotado*. Madrid: Fundamentos.

- BARTHES, R. (1992) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- (2009) *Escritos sobre el teatro*. Barcelona: Paidós.
- BARILLI, R. (2006) *Informale Oggetto Comportamento. Volume secondo: La ricerca artistica negli anni '70*. Milán: Feltrinelli.
- (2006) *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*. Milán: Feltrinelli.
- BAUCHILLARD, J. 1993, *La ilusión del fin*. Barcelona: Anagrama.
- (2008) *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- BEARDSLEY, M.C. Y HOSPERS, J., (1997) *Estética: historia y fundamentos*. Madrid: Cátedra.
- BENJAMIN, W. (1982) *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- BERENSON, B. (1978) *Estética e historia en las artes visuales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BLAS GÓMEZ, F. (2010) *Arquitecturas efímeras. Adolphe Appia, música y luz*. Buenos Aires: Nobuco.
- BOBES NAVES, M.C. (2001) *Semiótica de la escena. Análisis comparativos de los espacios dramáticos en el Teatro Europeo*. Madrid: Arco Libros.
- BOLTANSKI, C. (1994) *Christian Boltanski*. Coordinadora Gumpert Lynn, París: Flammarion.
- (1996) *Adviento y otros tiempos*. Santiago de Compostela: CGAC, Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia.
- (1997a) *Christian Boltanski*. Nueva York: Phaidon.
- (2010) *La vida posible de Christian Boltanski*. entrevista de Catherine Grenier, Madrid: Casus Belli.
- (1997b) *Christian Boltanski. Pentimenti*. Galleria D'Arte Moderna di Bologna, Milán: Charta.
- (2001) *Christian Boltanski*. comisario Didier Semin, Londres: Phaidón.
- (2002) *Christian Boltanski*. Monte di Pietà, Milán: Charta.
- BONITO OLIVA, A. (1972) *Il territorio magico: comportamenti alternativi dell'arte*. Firenze: Centro di Edizioni.
- (1976) *L'ideologia del traditore*. Milán: Feltrinelli
- BONONE, R. (1968) *El teatro y las artes plásticas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- BORRIAUD, N. (2006) *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- (2009) *Formas de Vida. El arte moderno y la invención del sí*. Murcia: Cendeac.

- BRAUN, E. (1986) *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*. Buenos Aires: Galerna.
- BRECHT, B. (2004) *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba editorial.
- BROOK, P. (2002) *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península.
- BÜRGER, P. (1987) *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- CASTELLUCCI, R. y CASTELLUCCI, C. (2013) *Los peregrinos de la materia*. Madrid: Continta me tienes.
- CARRASCO, R. (1995) *El último Artaud y el pensamiento de la crueldad*, publicado en: VVAA, *Arte y Violencia*. XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México: Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Científicas.
- CELANT, G. (1969) *Arte povera*, Milán: Mazzota.
- (1977) *Ambiente-Arte. Del Futurismo alla Body Art*. Venecia: La Biennale di Venezia.
- (1983) *Jannis Kounellis*, Exposición Musei Comunali di Rimini, Milán: Nuove edizioni Gabriele Mazzota.
- (1985) *Arte povera, storie e protagonisti*. Milán: Electra.
- CHIPP, H.B. (1995) *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal.
- CONDERANA CERRILLO, J.A. (2010) *El espacio de la representación: arquitectura, artes plásticas, performance y ceremonia teatral*. Madrid: Quiasmo editorial.
- CORNAGO, O. (1999) *La vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego*. Madrid: Visor.
- (2000) *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta, la encrucijada de los "Realismos"*. Madrid: Instituto de la Lengua Española.
- (2005) *Resistir en la era de los medios : estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid: Veuvert Iberoamericana.
- (2012) *Encerrados. En torno a las relaciones entre acción e imagen*. (Artículo) Madrid: Efímera Revista, Volumen 3- número 3.
- DANTO, A.C. (1999) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- (2002) *La transfiguración del lugar común : una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós.

- (2003) *Más allá de la Caja Brillo : las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Madrid: Akal.
- (2013) *¿Qué es el Arte?*. Barcelona: Paidós.
- DEBORD, G. (2000) *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pretextos.
- DERRIDA, J. (1975) *El pensamiento de Antonin Artaud*. Derrida, Jaques y Kristeva, J., Argentina: Kalden.
- (1989) *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- (2005) *Abrir a Venus: desnudez, sueño y crueldad*. Oviedo: Losada.
- (2007) *La imagen Mariposa*. Barcelona: Muditó and Co.
- (2010) *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: CENDEAC.
- (2012) *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.
- DORFLES, G. (2006) *Ultime tendenze nell'arte oggi. Dall'Informale al Neo-oggettuale*. Milán: Feltrinelli.
- DUCHAMP, M. (1978) *Escritos: Duchamp du Signe*. Barcelona: Gustavo Gili.
- DUMOULIÈ, C. (1996) *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*. Madrid: Siglo XXI.
- ECO, U. (1992) *Obra Abierta*. Barcelona: Editorial Planeta De-Agostini.
- (2002) *La definición del arte*. Madrid: Destino.
- (2010) *Historia de la belleza*. Barcelona: Debolsillo.
- (2011) *Historia de la fealdad*. Barcelona: Debolsillo.
- ELIADE, M. (2005) *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- (2008) *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Madrid: Alianza.
- FABRO, L. (1999) *Arte torna arte. Lezioni e conferenze 1981-1997*. Turín: Einaudi.
- FERNÁNDEZ POLANCO, A. (1999) *Arte povera*. Guipúzcoa: Nerea.
- (2004) *Formas de mirar el arte actual*. Madrid: Edilupa.
- FISCHER-LICHTE, E. (2011) *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores.
- FOSTER, H. (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, Arte Contemporáneo.
- FRIED, M. (2000) *El lugar del espectador : estética y orígenes de la pintura moderna*. Madrid: La balsa de Medusa, Antonio Machado Libros.
- (2004) *Arte y Objetualidad. Ensayos y reseñas*. Madrid: La balsa de Medusa, Antonio Machado Libros.

- GADAMER, H.G. (1996a), *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- (1996b), *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós / I.C.E.-U.A.B.
- GALLARDO, B. (2000) *El teatro de los pintores en a Europa de las vanguardias*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- GOMEZ VALERA, J. A., (1997) *Historia visual del escenario*. Madrid: La Avispa.
- GOODMAN, N. (2010) *Los lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos*. Madrid: Paidós.
- GORDON CRAIG, E. (1987) *El arte del teatro*. México: Colección Escenología, UAM-GECSA.
- GRAHAM, D. (1997) *Dan Graham*. Dirección de Gloria Moore, Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea.
- (1999) *Two-Way Mirror Power: selected writings by Dan Graham on his art*. Ed. Alexander Alberro, Cambridge: MIT Press; New York: Marian Goodman Gallery.
- (2008) *Rock, mi religión*. México: Alias.
- GREENBERG, C. (2002) *Arte y Cultura: ensayos críticos*. Barcelona: Paidós.
- GROTOWSKY, J. (1980) *Teatro Laboratorio*. México: Siglo XXI.
- (2009) *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI España.
- GUASCH, A.M. (2000) *El arte último del siglo XX, Del postminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- HUGNET, G. (1973) *La Aventura Dada: Ensayo, diccionario y textos escogidos*. Madrid: Júcar.
- IBÁÑEZ, J. (1996) *Después de la decapitación del arte: una apología de Hans Syberberg*. Barcelona: Destino.
- INNES, C. (1995) *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- JIMÉNEZ, J. (1989) *La vida como azar. Complejidad de lo moderno*. Madrid: Mondadori.
- (2002) *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos/Alianza.
- JOTTERAND, F. (1970) *El nuevo teatro norteamericano*. Barcelona: Barral.
- KANDINSKI, V. (1996) *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.
- KANTOR, T. (1984) *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la flor.
- (1997) *La escena de la memoria*. Catálogo, Madrid-Barcelona: Fundación Arte y tecnología de Telefónica.

- (2010) *Teatro de la muerte y otros ensayos 1944-1986*. Barcelona: Alba Editorial. Artes Escénicas.
- KAPROW, A. (2007) *La educación del des-artista*. Madrid: Árdora exprés.
- KAYE, N. (1996) *Art into theatre. Performance, interviews and documents*. UK: University of Warwick; Amsterdam: OPA.
- KNAPP, M.L. (1985) *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós.
- KOUNELLIS, J. (1983) *Jannis Kounellis*. editor Germano Celant, Milán: Mazzotta.
- (1990) Jannis, *Kounellis*. Catálogo, Textos de Gloria Moure, Barcelona: Polígrafa.
- (1996) *Kounellis*. Catálogo, Textos de Gloria Moure, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- (2001) *Jannis Kounellis. Obras, escritos 1958-2000*. Catálogo, edición a cargo de Gloria Moure, Barcelona: Polígrafa.
- (2003) *Jannis Kounellis*. Milán: Mondadori.
- (2003) Jannis Kounellis. Edición a cargo de Stephen Bann, Londres: Reaktion Books.
- (2004) *Kounellis in Sarajevo: Artistic Project in Vijećnica/National Library*. Catálogo, Sarajevo: International Cultural Project Museum/ Centre of Contemporary Art Sarajevo, ARS/AEVI.
- (2004) *Jannis Kounellis*. Catálogo, edición a cargo de Bruno Cora y Denys Zacharopoulos, Atenas: National Museum of Contemporary Arts.
- (2007) *Jannis Kounellis*. Catálogo, Huesca: Fundación Alcort, Binéfar.
- (2009) *Jannis Kounellis*. Catálogo, Santander: Fundación Marcelino Botín.
- (2010) *Jannis Kounellis, XXII stantions on an odyssey, 1969-2010*. Edición a cargo de Jürgen B., Munich, Berlin, London, New York: Prestel Berlag, Tesch.
- KRAUSS, R.E. (2002) *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.
- KUSPIT, D. (2006) *El fin del arte*. Madrid: Akal Arte Contemporáneo.
- LARRAÑAGA, J. (2001) *Instalaciones*. Gipúzcoa: colección Arte Hoy, Nerea.
- LAYTON, W. (2008) *¿Por qué? Trampolín del actor*. Madrid: Fundamentos.
- LEHMANN, H.T. (2013) *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC.
- LIPOVETSKY, G. (1990) *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama.
- LIPPARD, L. (2004) *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.

- LONZI, C. (1995) *Raporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'800*. Florencia: Leo S. Olschki.
- LÓPEZ ANAYA, J. (2007) *El extravío de los límites. Claves para el arte contemporáneo*. Buenos Aires: Emecé Arte.
- LYOTARD, J.F. (1998) *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- MACEIRAS FAFIÁN, M. (2002) *Metamorfosis del Lenguaje*. Madrid: Síntesis.
- MALEVICH, K. (2007) *El mundo no objetivo*. Sevilla: Doble J.
- MARCHÁN FIZ, S. (2012) *Del arte objetual al arte de concepto: (1960-1974)*. Madrid: Akal.
- MARINIS, M. De. (1980) *El nuevo teatro, 1947-1970*. Barcelona: Paidós.
- MARTEL, R. y VVAA, (2004a) *Arte Acción 1*. Valencia: Documentos 10, IVAM.
- (2004b) *Arte Acción 2*. Valencia: Documentos 10, IVAM.
- MCLUHAN, M. (1998) *Escritos esenciales*. Madrid: Paidós Ibérica.
- MENEGUZZO, M. y THEO, P. (1989), *Verso l'arte povera. Momenti e aspetti degli anni 60 in Italia*. Milán: Elemond.
- MEYERHOLD, V, (1982) *Teoría Teatral*. Madrid: Fundamentos.
- (1994) *Escritos teóricos*. Madrid: Asociación de directores de escena.
- (2004) *Les voies de la création théâtrale*. Paris: CNRS
- MOLINUEVO, J.L. (1998) *La experiencia estética moderna*. Madrid: Síntesis.
- (2001) *Estéticas del naufragio y de la resistencia*. Valencia: Fundamentos, Institució Alfons el Magnànim.
- MORTEO, G.R. y SIMONIS, I. (1971) *Teatro Dada*. Barcelona: Barral.
- MUÑOZ, J. y MARTÍN, J.F. (2005) *La filosofía del límite: debate con Eugenio Trías*. Madrid: Biblioteca nueva.
- NAUMAN, B. (1994) *Bruce Nauman*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- (1997) *Bruce Nauman, image-texte, 1966-1996*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- (1998) *Bruce Nauman*. editor Coosje van Bruggen, Nueva York: Rizzoli.
- (2002) *Bruce Nauman: neons, sculptures, drawings*. Nueva York: Van de Weghe Fine Art.
- (2003) *Please pay attention please, Bruce Nauman's words, writings and interviews*. editora Janet Kraynak, Cambrige, Massachusetts: MIT press.

- (2004) *Theatres of Experience*. Catálogo, comisariado por Sussan Cross, Nueva York: Guggenheim Museum Publications
- (2007) *NAUMAN*, Nápoles: Museo d'Arte Contemporanea Donna Regina, Electra.
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, J. (2000) *Mirando a través, La perspectiva en las arte*. Barcelona: Serbal.
- NIETZSCHE, F. (1969) *El origen de la tragedia*. Madrid:Austral.
- POLI, F. (2003) *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*. Milán: Electra.
- (2005) *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettual*. Bari: Laterza.
- QUADRI, F. (1977) *L'avanguardia teatrale in Italia (1960-76)*. Turín: G. Einaudi.
- RANCIÈRE, J. (2003) *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona: Laertes.
- (2006) *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del Estante.
- (2010) *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago.
- RENZO M.G. (1971) Simonis, I., *Teatro Dada*. Barcelona: Barral.
- RICHARDS, T. (2005) *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba editorial.
- ROIG, B. (1991) *Bernardí Roig*. Valencia: Galería Bretón
- (1994) *Vanitatem*. Madrid: Galería Estiarte.
- (1999) *Almacén de brasas i cenizas*. Valencia: Cimal Arte Internacional.
- (2000) *Luz sobre las espaldas*, Madrid: Max Estrella
- (2001) *Von weniger bitterem licht (de luz menos amarga)*. catalogo editado por Adriana Schmidt, Stuttgart: Köln 2000.
- (2001) *Headless*. Madrid: Galería Gráfica La Caja Negra.
- (2002) *Leidy B.* Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.
- (2005) *Ejercicios de reclusión*. Monasterio de Veruela, Zaragoza: Diputación provincial de Zaragoza.
- (2006) *Binissalem*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, y Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX)
- (2007) *The Light-Exercises series*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, y Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX)

- (2009a) *Sadows must dance*. Valencia: IVAM.
- (2009b) *Bernadí Roig*. editor Demetrio Paparoni, Milán: Skira.
- (2011) *Teorema (interrumpido)*. Madrid: Maia ediciones.
- (2012) *Verblendungszusammenhang: (Concatenación del cegamento)*. Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Unión Fenosa, La Coruña: Arte contemporáneo y Energía AIE.
- (2013) *El coleccionista de obsesiones*. Museo Lázaro Galdiano, Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.
- (2014) *Instante Blanco*. Madrid: Museo Nacional de Escultura, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica de Documentación y Publicaciones, España.
- ROSZAK, T. (1972) *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Kairós.
- RUHRBERG, K. y WALTER, I.F. (2005) *Arte del siglo XX*. Colonia: Taschen.
- RUSSOLI, F. (1978) *Al di là della pittura. Arte povera, comportamento, Body art, Conettualismo*. Milán: Fabbri.
- SALAZAR, E. (1996) *Artistas Visuales: hombres de teatro 1950-1995*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.
- SÁNCHEZ, J.A. (1999) *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- (2002) *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2003) *Cuerpos sobre blanco*. Sánchez, José, A. y VVAA, Cuenca, Madrid: Universidad de Castilla la Mancha y Comunidad Autónoma de Madrid, Desviaciones.
- (2007) *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor.
- (2010) *Teatro. Itinerarios por la colección*. Sánchez, José A. y Prieto, Zara, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- SÁNCHEZ-ARGILÉS, M. (2009) *La Instalación en España, 1970-2000*. Madrid: Alianza Forma.
- (2010) *De la instalación, la acción y el objeto <<in between>>*. (Artículo), Madrid: Efímera Revista, Volumen 1, número 1.
- SÁNCHEZ MONTES, M.J. (2004) *El cuerpo como signo: la transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SAN MARTÍN, F.J. (1992) *La mirada nerviosa. Manifiestos y textos futuristas*. San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzcoa.

- SINISI, S. (1995) *Cambi di scena, Teatro e arti visive nelle poetiche del novecento*. Roma: Bulzoni.
- SONTAG, S. (1976) *Aproximación a Artaud*. Barcelona: Lumen.
- (2007) *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Contemporanea Debolsillo.
- SPECTOR, N. (2007) *Barney, Beuys: All in the present must be transformed*. Berlin: Deutsche Guggenheim Museum.
- STEINER, G. (2001) *Gramática de la creación*. Madrid: Siruela.
- STRANO, C. (1978) *L'arte e la scena. Note sulla contemporaneità*. Milán: Periodiche italiane.
- TEMKINE, R. (1974) *Grotowski*. Caracas: Monte Ávila.
- TESSARI, R. (2005) *Teatro e avanguardie storiche*. Bari: Laterza e Figli.
- TRÍAS, E. (1983) *El artista y la ciudad*. Barcelona: Anagrama.
- (2006) *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Debolsillo, Random House Mondadori.
- VERDONE, M. (1993) *Arti senza frontiere*. Bologna: Bora.
- VILAR, N. (2010) *Arte de acción autogestionario: ni objeto artístico ni espectáculo escénico*. (Artículo), Madrid: Efímera Revista, Volumen 1, número 1.
- VOM BRUCH, K. (1998) *El ojo escénico: artes visuales y teatro*. Chile: MAC, Instituto Goethe- Instituto Chileno-Alemán de Cultura.
- VVAA, (1990) *Memoria del futuro. Arte Italiano desde las primeras vanguardias de postguerra*, Exposición, comisario Germano Celant, Roma, Madrid: Bompiani y Centro de Arte Reina Sofía
- VVAA, (1994) *Formas del Abismo = Gorputzen leizea: el cuerpo y su representación extrema en Francia*. Catálogo exposición, comisario Aliaga, Juan Vicente, San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzcoa.
- VVAA, (1995a) *Entorno. I, Sobre el espacio y el arte*. Madrid: Editorial Complutense.
- VVAA, (1995b) *Arte y violencia: XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. editor Arturo Pascual Soto, México: UNAM, Instituto de Investigaciones estéticas.
- VVAA, (1998) *Out of actions: Between Performance and the Object 1949-1979*. exposición, comisario Paul Schimmel, Los Ángeles: The Museum of Contemporary Art.
- VVAA, (1999) *L'art au corps: le corps expose de Man Ray a nos jours*. Exposición Mac Galeries Contemporaines des Musees de Marseille, 1996, París: MRN.
- VVAA, (2001) *A qué llamamos arte: El criterio estético*. Editor José Luis Molinuevo, Salamanca: Universidad de Salamanca.

- VVAA, (2004) *Adolphe Appia. Escenografías*. Catálogo. Madrid: Círculo de Bellas Arte de Madrid.
- VVAA, (2006) *Arte desde 1900*. Hal Foster, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Madrid: Akal, Arte Contemporáneo.
- VVAA, (2006) *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*. Catálogo, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- VVAA, (2007) *Un teatro sin teatro*. Catálogo de exposición, Barcelona, Lisboa: MACBA y Fundação de Arte Moderna e Contemporânea - Coleção Berardo Praça Do Imperio.
- VVAA, (2009) *Arquitecturas de la mirada*. editora Buitrago, Ana, Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- VVAA, (2010) *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Editores Manuel Bellisco y María José Cifuentes, Madrid, Murcia: ARTEA, CENDEAC.
- VVAA, (2011) *El espectador activo*. MOV-S 2010 (Madrid), Encuentro en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Barcelona, Madrid: Mercat de les flors y Fundación Autor.

RECURSOS ELECTRÓNICOS¹

- 1F MEDIAPROJECT (2011) *Arte Povera 1968 curated by Germano Celant and Gianfranco Maraniello- MAMbo* disponible en <http://www.1fmediaproject.net/2011/09/24/arte-povera-1968-curated-by-germano-celant-and-gianfranco-maraniello-mambo-bologna-italy/> [19 diciembre 2014].
- A10TV (2010) *Bernardí Roig _ Shadows Must Dance*, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=win668RoJmk>, [19 diciembre 2014].
- ACHIVO VIRTUAL DE ARTES ESCÉNICAS (n.d.), disponible en <http://artescenicass.uclm.es/index.php> [19 diciembre 2014].
- ABC Cultura (n.d.) *Tunnel of love, Dan Graham* disponible en <http://www.abc.es/fotonoticias/fotos-arte/20140220/tunnel-love-graham-1611994054259.html> [19 diciembre 2014].

¹ Todos los recursos electrónicos que aparecen en esta Tesis tienen una última fecha de entrada reciente ya que se ha realizado una última revisión antes de su edición final en diciembre de 2014, en ese momento todos ellos estaban aún activos.

- ARTEA (2014) disponible en <http://arte-a.org> [19 diciembre 2014].
- ACCIONMAD (n.d.) disponible en <http://www.accionmad.org> [19 diciembre 2014].
- BARNEY, M. (n.d.) *Drawing Restraint* disponible en <http://www.drawingrestraint.net> [19 diciembre 2014].
- (n.d.) *The Cremaster Cycle* disponible en <http://www.cremaster.net> [septiembre, 2014]
- BEUYS, J. (n.d.) *Joseph Beuys: Actions, vitrines, Enviroments* disponible en <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/joseph-beuys-actions-vitrines-environments/joseph-beuys-actions-4> [19 diciembre 2014].
- CRIKOTECA (2005) Centro de Documentacion del Arte de Tadeusz Kantor, disponible en <http://www.cricoteka.pl/en/> [19 diciembre 2014].
- IRWIN (n.d.) *Corpse of art, 2003* disponible en <http://www.irwin.si/works-and-projects/corpse-of-art/> [19 diciembre 2014].
- IVAM (n.d.): www.ivam.es [19 diciembre 2014].
- Exposiciones: Bernardí roig. *Shadows must dance*, disponible en <http://www.ivam.es/exposiciones/2528-bernard-roig-shadows-must-dance:2009> [19 diciembre 2014].
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, CANAL CULTURA (2013) *El coleccionista de obsesiones de Bernardí Roig* disponible en http://youtu.be/Gofm_MHzDNQ [19 diciembre 2014].
- THE GROTOWSKI INSTITUTE (n.d.) disponible en <http://www.grotowski.net/en> [19 diciembre 2014].
- UCLM, Universidad de Castilla la Mancha (n.d.) *Archivo sonoro* disponible en <http://www.uclm.es/artesonoro/archivo.html> [19 diciembre 2014].
- VALLINA, M. (2009) *María vallina* disponible en <http://mariavallina.wordpress.com/> [19 diciembre 2014]

**ENCUENTROS EN EL LÍMITE ENTRE EL ARTE Y EL TEATRO:
LA INSTALACIÓN COMO ESPACIO DRAMÁTICO**

11. ÍNDICE DE FIGURAS POR AUTOR

11. Índice de imágenes por autor.

	Pág.
ABRAMOVIC, M. <i>The Artist is Present</i> , 2010, MoMA, Nueva York.	
(Abramovic, 2012b). Figura 28.....	132
<i>Rhythm 10</i> , 1973. (Abramovic, 2012b). Figura 29	134
<i>Rhythm 0</i> , 1947. (Abramovic, 2012b). Figura 30.....	135
<i>Black Dragon</i> , 1990. (Abramovic, 2001). Figura 31.....	138
<i>White Dragon</i> , 1990. (Abramovic, 2001). Figura 32.....	139
<i>Green Dragon</i> , 1990. (Abramovic, 2001). Figura 33.....	139
<i>Shoes for Departure</i> , 1991. (Abramovic, 2001). Figuras 34 y 35	140
<i>Waiting Room</i> , 1993. (Abramovic, 2001). Figura 36 y 37	141
APPIA, A. Boceto para la escenografía de <i>Orfeo y Eurídice</i> ,	
“Bajada a los infiernos”, 1926. (Appia, 2004) Figura 5.....	58
BALL, H. <i>Cabaret Boltaire</i> , 1917. (VVAA, 2007). Figura 114.....	246
BARNEY, M. <i>Cremaster 1</i> , 1995. (Barney, 2002b). Figuras 38, 39 y 40.....	147
<i>Cremaster 2</i> , 1999. (Barney, 2002b). Figuras 41, 42, 43 y 44.....	148
<i>Cremaster 3</i> , 2002. (Barney, 2002b). Figuras 45, 46 y 47.....	149
<i>Cremaster 4</i> , 1994. (Barney, 2002b). Figuras 48, 49, 50 y 51.....	150
<i>Cremaster 5</i> , 1997. (Barney, 2002b). Figuras 52 y 53.....	151
<i>Cremaster 5</i> , 1997. (Barney, 2002b). Figuras 54 y 55	152
<i>Drawing Restraints 1-6</i> , 1987-1989. (Barney, 2007c). Figuras 56 y 57.....	154

<i>Drawing Restraints 1-6</i> , 1987-1989. (Barney, 2007c). Figuras 61 y 62.....	157
<i>Drawing Restraint</i> , imagen que resulta de la acción, 1987-89. (Barney (n.d.) Figura 63 y 64.....	159
BEUYS, J. <i>I like America and America likes me</i> , 1974. (Beuys (n.d) Figura 19.....	92
BOLTANSKI, C. <i>Humans</i> , 1994, Marian Goodman Gallery, New York. (Boltanski, 1996). Figura 93.....	208
<i>Réserve: Lac des morts</i> , 1990, Institute of Contemporary Arts, Nagoya, Japón. (Boltanski, 1996).Figura 94.....	209
<i>Archives</i> , 1987 en Iglesia de San Domingos de Bonaval 1996. (Boltanski, 1996). Figura 95.....	210
<i>Réserve du musée des enfants</i> , 1989, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris. (Boltanski, 1997a). Figura 96.....	211
<i>The Entry of the Turks into Van</i> , 1961. (Boltanski, 1997a). Figura 97.....	213
<i>Reserve. The dead swiss</i> , 1991. (Boltanski, 1997a). Figura 98.....	215
<i>Monument Odessa</i> , 1989, en Iglesia de San Domingos de Bonaval 1996. (Boltanski, 1996). Figura 99.....	216
<i>Advento</i> , 1996, Iglesia de San Domingos de Bonaval. (Boltanski, 1996). Figura 100.....	217
<i>La Réserve des Suisses Morts</i> , 1991, en Iglesia de San Domingos de Bonaval 1996. (Boltanski, 1996). Figura 101.....	219
<i>Reserve, The Dead Swiss</i> , 1989. Whitechapel, Londres. (Boltanski, 1996). Figura 102.....	220
<i>Portant e Les Concessions</i> , 1996, Galerie Yvon Lambert, París. (Boltanski, 1997a). Figura 103.....	221
<i>Les enfants de Dijon</i> , 2000, Monte di pietà, Palermo. (Boltanski, 2002). Figura 104.....	222
BURDEN, C. <i>Shot</i> , 1971. (VVAA, 2006). Figura 20.....	92
CELANT,G. Exposición <i>Arte Povera 1968</i> , en MAMbo, Bologna, Italia, 2011. (1F MEDIAPROJECT (2011) Figura 23	113
Exposición <i>Arte Povera 1968</i> , en MAMbo, Bologna, Italia, 2011. (1F MEDIAPROJECT (2011) Figura 24.....	114

DELAUNAY, R. <i>Formas Circulares</i> , 1930. (VVAA, 2006). Figura 8.....	66
DUCHAMP, M. <i>Rueda de bicicleta</i> , 1913. (VVAA, 2006). Figura 4.....	50
EL LISSITSKIJ, <i>El ambiente Proun</i> , 1923. (VVAA, 2006). Figura 66.....	181
GRAHAM, D. <i>Present Continuous Past(s)</i> , 1974. (Graham, 2007). Figuras 82 y 83.....	198
<i>Star of David Pavilion for Schloß Buchberg</i> , 1991-1996. (Graham, 2007). Figura 84.....	200
<i>Two Adjacent Pavilions</i> , 1978-1982. (Graham, 2007). Figura 85.....	201
<i>Two Viewing Rooms</i> , 1975. (Graham, 2007). Figuras 86, 87 y 88.....	203
<i>Public Space/two Audiences</i> , 1976. (Graham, 2007). Figuras 89, 90 y 91.....	205
<i>Tunnel of Love</i> , 2014, ARCO Madrid. (ABC Cultural (n.d.)) Figura 92	206
GROTOWSKI, J. <i>Acrópolis</i> , 1962. (Grotowski, 2009). Figura 58.....	155
<i>Acrópolis</i> , 1962. (Grotowski, 2009). Figura 59.....	156
Teatro Laboratorio, entrenamiento del actor, 1966. (Grotowski, 2009). Figura 60.....	156
Arreglo escénico de <i>Kordian</i> , 1962. (Grotowski, 2009). Figura 109.....	242
<i>Kordian</i> , 1962. (Grotowski, 2009). Figuras 110 y 111.....	243
Soluciones espaciales del Teatro Laboratorio, 1962. (Grotowski, 2009). Figura 129.....	268
HUSZAR, V. Y RIETVELD, G. <i>Composición espacial en colores para una exposición</i> , 1923. (VVAA, 2006). Figura 11 y 12.....	70
IRWIN, Colectivo, <i>Corpse of Art</i> , Eslovenia, 2003. (IRWIN, (n.d.)) Figura 70.....	184
KANDINSKY, V. Síntesis escénica abstracta para Sombrero de Baba-Yoga, escena XV, 1928. (Gallardo, 2000). Figura 2.....	48
Síntesis escénica abstracta para Bydlo, escena VII, 1928. (Gallardo, 2000). Figura 3.....	48
<i>Composición VIII</i> , 1923, (VVAA, 2006). Figura 9.....	67
KANTOR, T. <i>Los guapos y los feos</i> , 1973, Roma. (VVAA, 2007). Figura 27.....	126
<i>La gallina de agua</i> , 1967, Galería Krzyoztoloy, Cracovia. (VVAA, 2007). Figura 65.....	163
KAPROW, A. <i>Yard</i> , 1961. (VVAA, 2007). Figura 18.....	91
<i>18 Happenings in 6 parts</i> , habitación 2, 1958. (VVAA, 2007). Figura 25.....	123
<i>18 Happenings in 6 parts</i> , habitación 2, 1958. (VVAA, 2007). Figura 26.....	124

KOUNELLIS, J. <i>Sin título</i> , Galería Lucio Amelio, Nápoles, 1969.	
(Kounellis, 1990). Figura 21.....	102
<i>Sin título</i> , 1973. (Kounellis, 1990). Figura 105.....	235
<i>Sin título</i> , 1970. (Kounellis, 1990). Figura 106.....	235
<i>Sin título</i> , 1971, Galleria Gian Enzo Sperone. (Kounellis, 1990).	
Figura 107.....	238
<i>Sin título</i> , 1995, Château de Plieux, Plieux. (Kounellis, 1996).	
Figura 108.....	240
<i>Sin título</i> , 1969. (Kounellis, 1990). Figura 112.	244
<i>Sin título</i> , 1989. (Kounellis, 1990). Figura 113.....	245
Performance en su estudio de Roma, 1960. (Celant, 1983). Figura 115.....	246
<i>Sin título</i> , 1969. (Kounellis, 1990). Figura 116.....	247
<i>Sin título</i> , 1985. (Kounellis, 1990). Figura 117.....	248
<i>Sin título</i> , 1967. (Kounellis, 1990). Figura 118.....	249
<i>Sin título</i> , 1973. (Kounellis, 1990). Figura 119.....	250
<i>Sin título</i> , 1973. (Kounellis, 1996). Figura 120.....	251
<i>Sin título</i> , 2010. (Kounellis, 2010). Figura 121.....	253
<i>Sin título</i> , 1990. (Kounellis, 1996). Figura 122.....	254
<i>Sin título</i> , 1969. (Kounellis, 1990). Figura 123.....	256
<i>Sin título</i> , 2003, exposición en Berlín, 2007. (Kounellis, 2010).	
Figura 124.....	258
<i>Sin título</i> , 2003. (Kounellis, 2010). Figura 125.....	261
<i>Sin título</i> , 1969. (Kounellis, 1990). Figura 126.....	264
<i>Sin título</i> , 1974. (Kounellis, 1990). Figura 127.....	265
<i>Manifiesto para un Teatro Utópico</i> , 1973. (Kounellis, 1990).	
Figura 128.....	267
<i>Sin título</i> , 1962. (Celant, 1983). Figura 132.....	274
<i>Opera Beuys</i> , 1998, Dusseldorf. (Kounellis, 2001). Figura 135.....	278
<i>Sin título</i> , 1972. (Kounellis, 1996). Figura 136.....	286
<i>Sin título</i> , 1969, Galleria L'Atico, Roma. (Kounellis, 1990).	
Figura 137.....	287
<i>Sin título</i> , 1985. (Kounellis, 1990). Figura 138.....	289

<i>Sin título</i> , 1996, Parque Arqueológico, Cassino. (Kounellis, 1990).	
Figura 139.....	291
MALÉVICH, K. <i>Cuadrado negro sobre blanco</i> , 1913. (VVAA, 2006). Figura 13.....	71
Exposición <i>0.10</i> , (VVAA, 2006). San Petersburgo, 1915. Figura 14.....	73
Capilla ardiente de Malévich, 1935. (VVAA. 2007) Figura 68.....	183
Funeral de Malévich, 1935. (VVAA. 2007) Figura 69.....	183
MEYERHOLD, V. <i>Le Cocu Magnifique</i> , 1922. (Meyerhold, 2004). Figura 1.....	45
Ejercicios de biomecánica, 1922. (Meyerhold, 2004). Figura 6.....	62
Ejercicios de biomecánica, 1922. (Meyerhold, 2004). Figura 7.....	63
MONDRIAN, P. <i>Composición con cuadrícula 9</i> , 1919. (VVAA, 2006). Figura 10.....	69
NAUMAN, B. <i>Make me think me</i> , 1994. (Nauman, 1994). Figura 71.....	186
<i>Pay attention mother fuckers</i> , 1973. (Nauman, 1994). Figura 72.....	186
<i>Dance or Exercise on the Perimeter of a Square</i> , 1967-68.	
(Nauman, 1994). Figura 73.....	188
<i>Slow angle walk, Beckett Walk</i> , 1968 (Nauman, 1994). Figura 74.....	188
<i>Bouncing in the corner</i> , 1968. (Nauman, 1994). Figuras 75 y 76.....	189
<i>Performance Corridor</i> , 1969. (Nauman, 1994). Figura 77.....	192
<i>Performance Corridor</i> , 1970. (Nauman, 1994). Figura 78.....	192
<i>Corridor Video Installation</i> , 1970. (Nauman, 1994). Figuras 79 y 80.....	193
<i>Tony sinking into the floor, face up and face down</i> , 1973.	
(Nauman, 1994). Figura 81.....	194
NITSCH, H. <i>Acción 5</i> , 1964. (VVAA. 2007) Figura 17.....	91
SCHIWITTERS, K. <i>Merzbau</i> , 1923-33. (VVAA, 2006). Figura 67.....	182
QUARTUCCI, C y KOUNELLIS, J. <i>I Testimoni</i> , 1968, Teatro Stabile, Turín.	
(Kounellis, 2001). Figura 130.....	270
<i>Didone</i> , 1982, Castello Colonna, Sala Martino V, Genazzaro.	
(Kounellis, 2001). Figura 131.....	272
<i>I Testimoni</i> , 1968, Teatro Stabile, Turín. (Kounellis, 2001). Figura 133.....	276
<i>I Testimoni</i> , 1968, Teatro Stabile, Turín. (Kounellis, 2001). Figura 134.....	277

ROIG, B. <i>El 21, La promesa interior y La mondadura</i> , 2007.	
(Roig, 2009a). Figura 22.....	102
Exposición <i>Shadows Must Dance</i> , 2009, IVAM, Valencia.	
(Roig, 2009a). Figura 140.....	302
<i>Pare (exercisís d'incomunicació)</i> , 2003. (Roig, 2007). Figura 141.....	303
<i>Antonfrozen</i> , 2007, frente a <i>Il ritratto dello scultore</i> de Wilhem Leibl	
de 1872, Galleria d'Arte Moderna, Ca' Pesaro, Venezia.	
(Roig, 2009b). Figura 142.....	305
<i>El hombre de luz</i> , 2007, Galleria d'Arte Moderna, Ca' Pesaro, Venezia.	
(Roig, 2009b). Figuras 143 y 144.....	306
<i>Ejercicios para la fuga</i> , 2007, Galleria d'Arte Moderna, Ca' Pesaro,	
Venezia. (Roig, 2009b). Figura 145.....	308
<i>Apuntes para la última siesta</i> , 2008. (Roig, 2011). Figura 146.....	309
<i>Antonfrozen</i> , 2007. (Roig, 2007). Figura 147.....	312
<i>Sueño de luz</i> , 2007. (Roig, 2007). Figura 148.....	312
<i>Resurrección y Halitosis</i> , 2002. (Roig, 2005). Figura 149.....	313
<i>Sound Exercises</i> , 2005. (Roig, 2005). Figura 150.....	314
<i>Father-light</i> , 2006. (Roig, 2007). Figura 151.....	316
<i>Bajo el temblor del monólogo</i> , 2001. (Roig, 2001). Figura 152.....	319
<i>Diana y Acteón</i> , 2005. (Roig, 2006). Figuras 153 y 154.....	320
<i>Diana y Acteón</i> , 2005. (Roig, 2006). Figuras 155 y 156.....	321
<i>Acteón</i> , 2004. (Roig, 2006). Figura 157.....	324
<i>Acteón</i> , 2004, exposición DA2 Domus Artium, Salamanca, 2006.	
(Roig, 2006). Figura 158.....	326
<i>Helada</i> (detalle), 2008. (Roig, 2009a). Figura 159.....	329
<i>Luz sobre las espaldas</i> , 2000, Galería Max Estrella, Madrid.	
(Roig, 2000). Figuras 160 y 161.....	335
TZARA, T. Portada de la revista Dada número 3, Zúrich, 1918. (VVAA, 2007).	
Figura 15.....	77
Primera Feria Internacional Dada, Berlín, 1920. (VVAA, 2007). Figura 16.....	78
VALLINA, M. <i>Animal Carbón</i> , 2014 (Vallina, 2009)	Portada

**ENCUENTROS EN EL LÍMITE ENTRE EL ARTE Y EL TEATRO:
LA INSTALACIÓN COMO ESPACIO DRAMÁTICO**

12. ANEXO I: TEXTOS

12. Anexo I: Textos.

A continuación se incluyen en este trabajo una selección de textos que han sido para nosotros de crucial referencia y que consideramos importante reunir en un anexo para facilitar su consulta al lector. Se han elegido por ser los que han supuesto nuestra primera inquietud, los que nos has sugerido el comienzo de esta tesis y por son también a los que queremos volver al final ya que contienen el principio, el fin y un posible comienzo de nuevo. Si quisiéramos dar continuidad a las reflexiones que este trabajo plantea, a la tesis que defiende, a sus hipótesis o a sus conclusiones, deberíamos volver cíclicamente sobre ellos.

Son la columna vertebral sobre la que nos hemos guiado y con la que seguiremos caminando. Los hemos seleccionado por ser la voz que ha alimentado y guiado este trabajo, Artaud, Grotowski, Kounellis y Roig, son todos artistas que además nos dejan junto a sus imágenes palabras, dudas y reflexiones que queremos tener presentes.

Se incluyen entonces dos textos de Artaud, que no forman parte de *El Teatro y su Doble*, el texto que más hemos citado y trabajado en esta Tesis, que son anteriores a éste, que no se refieren explícitamente al teatro, y que sin embargo anticipan ya muchos de los elementos que configurarán el Teatro de la Crueldad. Hemos seleccionado el primer texto del libro *El ombligo de los limbos*, donde aparece esa puerta que el lector, o el espectador,

debe atreverse a cruzar; y el primero texto también de la obra *El pesa-nervios*, donde se anticipa la necesidad de ocupar el espacio de gesto y pensamiento.

De Jerzi Grotowski sí hemos escogido su texto fundamenta, su manifiesto más importante: *Hacia un teatro pobre*. Este texto ha supuesto el encuentro más significativo en el inicio de esta tesis, donde Teatro Pobre y Arte Povera se cruzan.

Consideramos también importante dejarnos seducir no sólo por las imágenes sino también por los textos de los artistas que más hemos analizado, y que son una imagen más de su obra. Elegimos algunos de los textos completos de Jannis Kounellis y fragmentos de Bernardí Roig; creemos en ellos como maestros de esta investigación y entendemos que en sus palabras se encuentra también parte de ese límite que arte y teatro comparten, las preocupaciones por lo dramático, por lo teatral y por la imagen en ellos se hacen evidentes.

El ombligo de los limbos

Antonin Artaud

Donde los otros proponen obras yo no pretendo más que mostrar mi espíritu.

La vida es quemar preguntas.

No concibo una obra separada de la vida.

No quiero la creación separada. Ni concibo al espíritu separado de sí mismo. Cada una de mis obras, cada uno de los proyectos de mí mismo, cada una de las heladas floraciones de mi alma fluye babosamente de mi.

Me reconozco tanto en una carta escrita para explicar el estrechamiento íntimo de mi ser y la insensata castración de mi vida, como en un ensayo exterior a mí que surge como un engendro indiferente de mi espíritu.

Sufro porque el Espíritu no esté en la Vida y porque la Vida no esté en el Espíritu, sufro por el Espíritu-Órgano, por el Espíritu-traducción, o el Espíritu-intimidación-de-las-cosas para hacerlas volver al Espíritu.

Suspendo en la vida este libro, quiero que sea mordido por las cosas exteriores, y sobre todo por los sobresaltos acechantes, por todas las oscilaciones de *mi yo por venir*.

Todas estas páginas se arrastran como témpanos en el espíritu. Perdonad mi libertad absoluta. Me niego a hacer diferencias entre los minutos de mi mismo. No acepto un espíritu programado.

Es necesario acabar con el Espíritu y con la literatura. El espíritu y la Vida se comunican en odas sus fases. Quisiera hacer un Libro que moleste a los hombres, que sea como una puerta abierta y que los lleve hacia donde ellos jamás se consentirían llegar, simplemente una puerta enfrentada con la realidad.

Y esto no es más prefacio a un libro, que los poemas que lo jalonan o la enumeración de todas las furias del malestar.

Esto no es más que un témpano mal tragado.

Primer fragmento de *El ombligo de los limbos*, escrito y publicado por primera vez en 1925.

El pesa-nervios

Antonin Artaud

He sentido verdaderamente que usted rompía la atmósfera alrededor de mí, que creaba el vacío para permitirme avanzar, para darme el sitio de un espacio imposible a lo que en mí no era todavía más que algo en potencia, a toda una germinación virtual, y que debía nacer, aspirada por el sitio ofrecido.

Me he sometido a menudo a este estado de absurdo imposible para intentar hacer nacer en mí algo del pensamiento. En esta época somos sólo algunos los que hemos querido atentar contra las cosas, crear en nosotros los espacios de vida, espacios que no existían, que no parecían poder encontrar sitio en el espacio.

Siempre he sido golpeado por esta obstinación del espíritu a querer pensar en dimensiones y espacios, y a fijar sobre estados arbitrarios cosas para pensar, a pensar en segmentos, en cristaloides, y que cada forma del ser que quede cuajada sobre un principio, que el pensamiento no sea una comunicación instantánea e ininterrumpida con las cosas, pero que esa fijación y ese hielo, esa especie de puesta en movimiento del alma, se produzca (digámoslo así) ANTES QUE EL PENSAMIENTO. Es evidentemente la óptima condición para crear.

Pero estoy todavía más sorprendido por esta incansable y meteórica ilusión, que nos insufla sus arquitecturas determinadas, circunscriptas, pensamientos, esos segmentos del alma cristalizada, como si fuesen una gran página plástica y en osmosis con todo el resto de la realidad. Y la surrealidad es como un encogimiento de la osmosis, una especie de comunicación recuperada. Lejos de ver una disminución del control, veo por el contrario un control más grande, pero que en vez de actuar, desconfía, un control que impide los encuentros de la realidad ordinario y permite los encuentros más sutiles y enrarecidos, los encuentros disminuidos a su mínima expresión, como la cuerda que arde y no se rompe jamás.

Imagino un alma trabajada y como azufrosa y fosforescente de esos encuentros, como el único estado aceptable de la realidad.

Pero no sé qué innombrable lucidez, desconocida, me da el tono y el grito y me lo hace sentir a mí mismo. Las siento por una cierta totalidad insoluble, quiero decir, sobre el sentimiento de que ninguna duda subsiste. Y yo, por culpa de esos movedizos encuentros, estoy en un estado de sensibilidad extrema y quisiera que imaginen la nada detenida, una masa de espíritu sumida en algún sitio, convertida en virtualidad.

Primer texto de la obra *El pesa-nervios*, escrito en 1924.

Hacia un teatro pobre

Jerzy Grotowski

Cuando se me pregunta ¿cuál es su concepto de teatro experimental?, me pongo un poco impaciente; tal parece que la expresión teatro "experimental" implicase un trabajo tributario y lleno de subterfugios (una especie de juego con nuevas técnicas cada vez que se monta una obra). Se supone que en cada ocasión se obtiene como resultado una contribución a la escena moderna: escenografía que utilice ideas electrónicas o escultóricas a la moda, música contemporánea, actores que proyectan independientemente los estereotipos de circo o de cabaret. Conozco ese teatro, formé parte de él. Las producciones de nuestro Laboratorio Teatral van en otra dirección. En primer lugar tratamos de evitar todo eclecticismo, intentamos rechazar la concepción de que el teatro es un complejo de disciplinas. Tratamos de definir qué es el teatro en sí mismo, lo que lo separa de otras categorías de representación o de espectáculo. En segundo lugar, nuestras producciones son investigaciones minuciosas de la relación que se establece entre el actor y el público. En suma, *consideramos que el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor.*

Es difícil localizar las fuentes exactas de este enfoque pero puedo hablar acerca de su tradición. Fui entrenado en los métodos de Stanislavski; su estudio persistente, su renovación sistemática de los métodos de observación y su relación dialéctica con sus primeros trabajos, lo convirtieron en mi ideal personal. Stanislavski planteó las preguntas metodológicas clave. Nuestras soluciones sin embargo difieren profundamente de las suyas; a veces llegamos a conclusiones contrarias.

He estudiado todos los métodos teatrales importantes: de Europa y de otras partes del mundo. Los más importantes para mi propósito son los ejercicios rítmicos de Dullin, las investigaciones de Delsarte sobre las reacciones de extraversion e introversión, el trabajo de Stanislavski sobre las "acciones físicas", el entrenamiento biomecánico de Meyerhold, la síntesis de Vajtangov. También me fueron particularmente estimulantes las técnicas de entrenamiento del teatro oriental, específicamente la Ópera de Pekín, el Kathakali hindú, el Teatro No de Japón. Podría citar otros sistemas teatrales, pero el método que estamos desarrollando no es una combinación de técnicas obtenidas de distintas fuentes (aunque en ocasiones adaptemos algunos elementos para nuestros usos). No queremos enseñarle al actor un conjunto preestablecido de técnicas o proporcionarle fórmulas para que salga de apuros. El nuestro no intenta ser un método deductivo de técnicas coleccionadas: todo se

concentra en un esfuerzo por lograr la "madurez" del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad: y todo esto sin que se manifieste el menor asomo de egotismo o autorregodeo. El actor se entrega totalmente; es una técnica del "trance" y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de: "transiluminación".

Educar a un actor en nuestro teatro no significa enseñarle algo; tratamos de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos. El resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa, de tal modo que el impulso se convierte en reacción externa. El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema, y el espectador sólo contempla una serie de impulsos visibles.

La nuestra es una *vía negativa*, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos.

Años de trabajo y de ejercicios especialmente elaborados para ello (mediante un entrenamiento vocal, plástico y físico, se guía al actor para que logre el punto exacto de concentración) permiten a veces que se descubra el inicio del camino. Entonces es posible cultivar cuidadosamente lo que se ha iniciado. El proceso mismo, aunque depende en parte de la concentración, de la confianza, de la actitud extrema y casi hasta de la desaparición del actor en su profesión, no es voluntario. El estado mental necesario es una disposición pasiva para realizar un papel activo, estado en el que no "*se quiere hacer algo*", sino más bien en el que "*uno se resigna a no hacerlo*".

La mayoría de los actores del Teatro Laboratorio empiezan apenas a trabajar para lograr hacer visible ese proceso. En su trabajo diario no se concentran en la técnica espiritual sino en la composición de su papel, en la construcción de la forma, en la expresión de los signos, es decir, en el artificio. No hay contradicción entre la técnica interior y el artificio (articulación de un papel mediante signos). Creemos que un proceso personal que no se apoya ni se expresa en una articulación formal y una estructura disciplinada del papel no constituye una liberación y puede caer en lo amorfo.

Hemos encontrado que la composición artificial no sólo no limita lo espiritual sino que conduce a ello (la tensión tropística entre el proceso interno y la forma los refuerza a ambos. La forma actúa como un anzuelo, el proceso espiritual se produce espontáneamente ante y contra él). Las formas de la simple conducta "natural" oscurecen la verdad; componemos un papel como un sistema de signos que demuestran lo que enmascara la visión común: la dialéctica de la conducta humana. En un momento de choque psíquico, de terror, de peligro mortal o de gozo enorme, un hombre no se comporta "naturalmente". Un hombre que se encuentra en un estado elevado de espíritu utiliza signos

rítmicamente articulados, empieza a bailar, a cantar. Un *signo*, no un gesto común, es el elemento esencial de expresión para nosotros.

En términos de técnica formal, no trabajamos con una proliferación de signos, o por acumulación (como en los ensayos formales del teatro oriental). Más bien sustraemos, tratando de *destilar* los signos, eliminando de ellos los elementos de conducta "natural" que oscurecen el impulso puro. Otra técnica que ilumina la estructura escondida de los signos es la *contradicción* (entre el gesto y la voz, la voz y la palabra, la palabra y el pensamiento, la voluntad y la acción, etc.); aquí también seguimos la vía negativa.

Es difícil precisar cuáles son los elementos de nuestra producción que resultan de un programa conscientemente formulado y los que se derivan de la estructura de nuestra imaginación. A menudo se me pregunta si ciertos "efectos medievales" indican un regreso intencional a "raíces rituales". No es posible contestar con una sola respuesta. En el momento actual de nuestra intención artística, el problema de las "raíces" míticas de la situación humana elemental tiene un significado definitivo. Con todo, no se trata del producto de una "filosofía del arte", sino del descubrimiento práctico y del uso de las reglas teatrales. Es decir, las producciones no surgen de postulados estéticos *a priori*; más bien, como dice Sartre, "toda técnica conduce a una metafísica".

Durante varios años vacilé entre los impulsos nacidos de la práctica y la aplicación de principios *a priori*, sin advertir la contradicción. Mi amigo y colega Ludwik Flaszen fue el primero en señalar esta confusión dentro de mi obra: el material y las técnicas que surgen espontáneamente de la naturaleza misma de la obra cuando se prepara la producción eran reveladores y prometían mucho, pero lo que yo consideraba la aplicación de suposiciones técnicas era más la revelación de simples funciones de mí personalidad que de mi intelecto. Desde 1960 me ha preocupado la metodología. A través de la experiencia práctica he tratado de contestar las preguntas que me he planteado. ¿Qué es el teatro? ¿Por qué es único? ¿Qué puede hacer que la televisión y el cine no pueden? Dos concepciones concretas se cristalizaron: el teatro pobre y la representación como un acto de transgresión.

Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador, en la que se establece la comunión perceptual, directa y "viva". Ésta es una antigua verdad teórica, por supuesto, pero cuando se prueba rigurosamente en la práctica, corroe la mayor parte de nuestras ideas habituales sobre el teatro. Desafía la noción de teatro como una síntesis de disciplinas creativas diversas; literatura, escultura, pintura, arquitectura, iluminación, actuación (bajo la dirección de un *metteur en scene*). Este "teatro sintético" es el teatro contemporáneo que de inmediato intitulamos el "teatro rico": rico en defectos.

El teatro rico depende de la cleptomanía artística; se obtiene de otras disciplinas, se logra construyendo espectáculos híbridos, conglomerados sin médula o integridad, y presentados como obras artísticas orgánicas. Al multiplicar elementos asimilados, el teatro rico trata de romper el círculo vicioso que le crean el cine y la televisión.

Puesto que el cine y la televisión descuellan en el área de los funcionamientos mecánicos (montaje, cambios instantáneos de localización, etc.), el teatro rico apelaba vocingleramente a los recursos compensatorios para lograr un "teatro total". La integración de mecanismos prestados (pantallas de cine en el escenario, por ejemplo) plantea una técnica sofisticada que permite gran movilidad y dinamismo. Y si el escenario y el auditorio son móviles, se logran cambios de perspectiva constantes. Todo esto es absurdo.

No importa cuánto desarrolle y explote el teatro sus posibilidades mecánicas, siempre será técnicamente inferior al cine y a la televisión. Consecuentemente elegí la pobreza en el teatro. Hemos prescindido de la planta tradicional escenario-público; para cada producción hemos creado un nuevo espacio para actores y espectadores. Así se logra una variedad infinita de relaciones entre el público y lo representado; los actores pueden actuar entre los espectadores, poniéndose en contacto directo con el público y dándole un papel pasivo en el drama (como ejemplo tendríamos mis producciones del *Caín* de Byron y el *Sakuntala* de Kalidasa); o los actores pueden construir estructuras entre los espectadores e incluirlos de esta forma en la arquitectura de la acción, sujetándolos a un sentimiento de presión, congestión y limitación de espacio (como en la *Akropolis* de Wyspianski); o los actores pueden actuar entre los espectadores e ignorarlos, mirando a través de ellos. Los espectadores pueden estar separados de los actores, por ejemplo mediante un alto corral del que sólo sobresalgan sus cabezas (*El príncipe constante* de Calderón). Desde esta perspectiva inclinada miran a los actores como si estuvieran mirando a unos animales desde el ring, o como estudiantes de medicina contemplando una operación (además, esta perspectiva distanciada y hacia abajo ofrece a la acción un sentido de transgresión moral); o el salón entero es utilizado como un lugar concreto: la "última cena" de Fausto, en un refectorio de un monasterio, donde Fausto agasaja a los espectadores, los huéspedes de una fiesta barroca servida en enormes mesas, al tiempo que les ofrece episodios de su vida. La eliminación de la dicotomía escenario/auditorio no es lo más importante; solamente crea una situación desnuda de laboratorio, un área apropiada para la investigación. El interés fundamental es encontrar la relación apropiada entre el actor y el espectador en cada tipo de representación y cumplir la decisión mediante arreglos concretos.

Abandonamos los efectos de luces y esto nos reveló una gran escala de posibilidades para que el actor usase recursos luminosos estacionarios trabajando deliberadamente con sombras, lugares brillantes, etc. Es particularmente significativo comprobar que una vez que el espectador se ha colocado en una zona iluminada, o en

otras palabras, una vez que se ha hecho visible, también empieza a tener un papel en la representación. Además se descubrió otro hecho: los actores, como figuras de pinturas de El Greco, pueden "iluminar" mediante técnicas personales y convertirse en una fuente de "iluminación artificial".

Abandonamos el maquillaje, las narices postizas, los estómagos abultados falsamente, todo aquello que el actor utiliza en su camerino antes de salir al campo visible para el espectador. Advertimos que era un acto de maestría para el actor cambiar de tipo, de carácter, de silueta (mientras el público contempla) de una manera *pobre*, usando sólo su cuerpo y su oficio. La composición de expresión facial fija, utilizando los músculos: del actor y sus propios impulsos, logra el efecto de una transubstanciación terriblemente teatral, mientras que el maquillaje del artista es sólo un artificio.

De la misma manera, un traje sin valor autónomo, que existe sólo en conexión con un carácter particular y sus actividades, puede transformarse ante la concurrencia, contrastándolo con las funciones del actor. La eliminación de los elementos plásticos que tienen vida por sí mismos (representan algo independiente de las actividades del actor) conducían a la creación por el actor de los más obvios y elementales objetos. El actor transforma, mediante el uso controlado de sus gestos, el piso en mar, una mesa en un confesionario, un objeto de hierro en un compañero animado, etc. La eliminación de la música (viva o grabada) que no haya, sido producida por los mismos actores permite a la representación misma convertirse en música mediante la orquestación de las voces y el golpeteo de los objetos. Sabemos que el texto *per se* no es teatro, que se vuelve teatro por la utilización que de él hacen los actores, es decir, gracias a las entonaciones, a las asociaciones de sonidos, a la musicalidad del lenguaje.

La aceptación de la pobreza en el teatro, despojado de todo aquello que no le es esencial, nos reveló no sólo el meollo de ese arte sino la riqueza escondida en la naturaleza misma de la forma artística.

¿Por qué nos interesa el arte? Para cruzar nuestras fronteras, sobrepasar nuestras limitaciones, colmar nuestro vacío, colmarnos a nosotros mismos. No es una condición, es un proceso en el que lo oscuro dentro de nosotros se vuelve de pronto transparente. En esta lucha con la verdad íntima de cada uno, en este esfuerzo por desenmascarar el disfraz vital, el teatro, con su perceptividad carnal, siempre me ha parecido un lugar de provocación. Es capaz de desafiarse a sí mismo y a su público, violando estereotipos de visión, juicio y sentimiento; sacando más porque es el reflejo del hálito, cuerpo e impulsos internos del organismo humano. Este desafío al tabú, esta transgresión, proporciona el choque que arranca la máscara y que nos permite ofrecernos desnudos a algo imposible de definir pero que contiene a la vez a Eros y a Carites.

Como director, me he visto tentado a utilizar situaciones arcaicas que la tradición

santifica, situaciones (dentro de los reinos de la tradición y religión) que son tabú. He sentido la necesidad de enfrentarme a esos valores. Me fascinaban y me llenaban de una sensación de desasosiego interior, al tiempo que obedecía a un llamado de blasfemia. Quería atacarlos, trascenderlos o confrontarlos con mi propia experiencia, que a la vez está determinada por la experiencia colectiva de nuestro tiempo. Este elemento de nuestras producciones ha sido intitulado de muy diversas formas; "encuentro con las raíces", "la dialéctica de la burla y la apoteosis" o hasta "religión expresada a través de la blasfemia; el amor que se manifiesta a través del odio".

Tan pronto como mi percepción práctica se convirtió en percepción consciente y cuando el experimento nos condujo al método, me vi obligado a echar un vistazo nuevo a la historia del teatro, en relación con otras ramas del saber, especialmente la psicología y la antropología cultural. Tuve que revisar racionalmente el problema del mito. Entonces advertí con claridad que el mito era a la vez una situación prístina y un modelo complejo con existencia independiente en la psicología de los grupos sociales, y que inspira tendencias y conductas de grupo.

Cuando todavía formaba parte de la religión, el teatro era ya teatro: liberaba la energía espiritual de la congregación o de la tribu, incorporando el mito y profanándolo, o más bien trascendiéndolo. El espectador recogía una nueva percepción de su verdad personal en la verdad del mito y mediante el terror y el sentimiento de lo sagrado llegaba a la catarsis. No es una casualidad que la Edad Media haya producido la idea de "parodia sagrada".

La situación actual es muy diferente, sin embargo. En la medida en que los grupos sociales se definen cada vez menos por la religión, las formas tradicionales del mito cambian, están desapareciendo y reencarnándose. Los espectadores están cada vez más individualizados en su relación con el mito, como verdad de la corporación o modelo de grupo, y creer es a menudo un problema de convicción intelectual. Esto quiere decir que es más difícil decidir cuál es el tipo de choque que se necesita para llegar a las profundidades psíquicas que ocultan la máscara vital. La identificación del grupo con el mito -la ecuación de la verdad individual personal con la verdad universal- es virtualmente imposible hoy en día.

¿Qué puede hacerse? Primero, la confrontación con el mito más que la identificación con él. En otras palabras, a la vez que se retiene nuestra experiencia privada, podemos tratar de encarnar el mito, asumiendo su piel que ya no nos contiene para percibir la relatividad de nuestros problemas, su conexión con las "raíces" y la relatividad de las "raíces" a la luz de la experiencia actual. Si la situación es brutal, si nos despojamos y tocamos las capas más extraordinariamente íntimas, exponiéndolas, la máscara vital se quiebra y desaparece.

Segundo, aunque se haya perdido "un cielo común" de creencias y hayan desaparecido los límites inexpugnables, la percepción del organismo humano permanece. Sólo el mito -encarnado en el hecho de la existencia del actor, de su organismo vivo- puede funcionar como un tabú. La violación del organismo vivo, la exposición llevada a sus excesos más descarnados, nos devuelve a una situación mítica concreta, una experiencia de la verdad humana común.

No es posible citar de nuevo con precisión las fuentes racionales de nuestra terminología. A menudo se me habla de Artaud cuando menciono la "crueldad", aunque sus teorías estaban formuladas sobre premisas diferentes e iban en otra dirección. Artaud fue un visionario extraordinario, pero sus escritos tienen poca significación metodológica porque no son producto de investigaciones practicadas a largo término. Son una profecía impresionante, no un programa. Cuando hablo de "raíces" o de "alma mítica" se me pregunta sobre Nietzsche; si me refiero a la "imaginación de grupo", aparece Durkheim; si hablo de "arquetipos", le toca el turno a Jung; pero mis formulaciones no se derivan de las disciplinas humanísticas aunque pueda utilizarlas para un análisis. Cuando hablo de la expresión de signos de un actor, se me pregunta acerca del teatro oriental, particularmente del teatro chino clásico, y en especial cuando se sabe que estudié allí; pero los signos jeroglíficos del teatro oriental son inflexibles, como un alfabeto, mientras que los signos que nosotros usamos son las formas medulares de la acción humana, la cristalización de un papel, la articulación de la fisiología y la psicología particular del actor.

No pretendo que todo lo que hacemos sea completamente nuevo, estamos destinados consciente o inconscientemente a tener una influencia de las tradiciones, de la ciencia y el arte, aun de las supersticiones y presentimientos peculiares a la civilización que nos ha moldeado, tal como respiramos el aire del continente particular que nos ha dado vida. Todo esto influye en nuestra tarea, aunque a veces podamos negarlo. Hasta cuando llegamos a ciertas fórmulas teóricas y comparamos nuestras ideas con las de algunos predecesores que ya mencioné, nos vemos obligados a realizar ciertas correcciones retrospectivas que en sí mismas permiten ver más claramente las posibilidades que se abren ante nosotros.

Cuando enfrentamos la tradición general de la Gran Reforma que en el teatro han realizado Stanislavski y Dullin hasta Meyerhold y Artaud, nos damos cuenta de que no hemos empezado de la nada sino que estamos operando en una atmósfera especial y definida; cuando nuestra investigación revela y confirma algunas de las intuiciones rápidas que tenemos, nos llenamos de humildad, nos damos cuenta de que el teatro tiene ciertas leyes objetivas y que la realización es posible sólo dentro de ellas, o como lo expresó Thomas Mann: "dentro de cierto tipo de alta obediencia", a la que debemos otorgar nuestra "atención dignificada".

Mantengo una posición peculiar de liderato en el Teatro Laboratorio. No soy simplemente el director, el productor o el "instructor espiritual". En primer lugar mi relación con la obra no es ni unilateral ni didáctica. Si mis sugerencias se reflejan en las composiciones espaciales de nuestro arquitecto Gurawski, debe entenderse que mi visión se ha formado durante años de colaboración con él.

Hay algo incomparablemente íntimo y productivo en el trabajo que realizo con el actor que se me ha confiado. Debe ser cuidadoso, confiado y libre, porque nuestra labor significa explorar sus posibilidades hasta el máximo; su crecimiento se logra por observación, sorpresa y deseo de ayudar; el conocimiento se proyecta hacia él, o más bien, *se encuentra en él* y nuestro crecimiento común se vuelve revelación. Ésta no es la instrucción que se le ofrece a un alumno, sino una apertura total hacia otra persona en la que el fenómeno de "nacimiento doble o compartido" se vuelve posible. El actor vuelve a nacer, no sólo como actor sino como hombre y con él yo vuelvo a nacer. Es una manera muy torpe de expresarlo pero lo que se logra es la total aceptación de un ser humano por otro.

Artículo publicado por primera vez en el número 9 de la revista *Odra* en Wrocław (Polonia) en 1965.

Del cuerpo, del comportamiento, de lo “natural”, de lo “vivo” como autenticidad teatral.

Jannis Kounellis

Se puede y se debe recomenzar a partir del propio cuerpo, tanto en lo que se refiere al actor como al espectador (lo mismo en el escenario que en la vida). Y se puede y se debe recomenzar como comportamiento alternativo, para el actor y para el espectador (actuando y viviendo). Así el cuerpo y el comportamiento no están en desacuerdo, no actúan uno por un lado y el otro por otro. Lo que es viejo en el teatro, lo que está definitivamente muerto, es precisamente esa contradicción existente y persistente, en el escenario (y en la vida), entre lo que se asume físicamente y el modo de reaccionar ante esta condición física. Antes que nada, esta “corporalidad” debe ser entendida no como tendencia a conquistar “técnicamente” una forma expresiva, sino como tendencia a asimilar moralmente una “autenticidad”; ahí es donde nace la exigencia extraordinariamente “activa” de una concordancia entre lo que se hace en el escenario y el modo como se reacciona ante ello, desde el momento en que sólo una autenticidad de fondo puede, al menos hoy, corregir, cuando no transformar, la vieja manera de hacer teatro, que es estar dentro del “producto” y no querer deshacerse de él. Por autenticidad de fondo se entiende aquí un continuo “gesto” rebelde al enclaustramiento en el “producto”, rebelde como “material” o como “expresividad”. Un gesto rebelde “material” y “expresivo” que ponga en contacto, como malestar permanente, al actor y al personaje que está interpretando y, también como malestar permanente, al espectador y a la acción a la que está llamado a participar. El actor, que debe empezar a pasar cuentas consigo mismo en el momento de enfrentarse con el personaje, que tiene que buscar una autenticidad propia, más que un sentido de técnica teatral, en un sentido moral liberador, “materializa” entretanto lo que tiene a su alrededor, pues quita a los objetos, a las escenas y a las luces, la pátina de convencionalismo y ficción que es solo la proyección de una idealidad verosímil, y luego convierte en expresiva esa “materialización” mediante una búsqueda de espacio “vivo” en el escenario, que no esté hecho de la mera apropiación de nociones teatrales sino de la asunción de gestos “rebeldes” respecto de sí mismo y de todo aquello con lo que debe enfrentarse. Esta “autenticidad” no debe entenderse en modo alguno como una búsqueda de naturalidad verosímil sino de lo “verdadero” y “vivo” como elementos propulsores de una acción escénica que necesita sacarse de encima, a un mismo tiempo, convencionalismo y tecnicidad: eso justifica el uso de elementos como plantas, pájaros, carbón, algodón y

piedras en el caso específico de “Los Testigos”, ya que por su naturaleza y verdad son portadores de una “nostalgia” y de un “malestar”, tanto para los actores como para los espectadores, los cuales resultan positivamente condicionados por ello, toda vez que los reciben como “signos” de alteridad y como “indicadores” de no convencionalismos. Por otro lado, tal asunción de “autenticidad” no puede limitarse a construir un espacio “vivo” por sí mismo, es decir por razones puramente estéticas, como si fuera suficiente un poco de “verdadero” y un poco de “vivo” en el escenario para determinar una alteración escénica (en realidad, como ya se ha visto, sólo se produce una corrección de carácter teatral). Esa Asunción debe tener una condición de transformación cualitativa de la acción escénica, en el sentido de que el actor mismo, en este espacio “vivo”, creado por los elementos “verdaderos” y “vivos” y por la actitud anticonvencional que ha adoptado, está en condiciones de asumir un comportamiento que va más allá del “malestar” para llegar a la “alteridad”.

Se trata, de todos modos, del umbral de la “alteridad”, y no de la “alteridad” completa: en otras palabras, una especie del rechazo del “producto”, que, cuanto más exaltado y expandido es por el actor (y por lo tanto por el espectador en su condición de “cómplice” visual y mental de la acción escénica), tanto más comprometedor y más invasor del comportamiento se vuelve. De momento se produce como consecuencia de una infidelidad del mismo actor (y del espectador), cogido por sorpresa y con la competencia que le hacen los pájaros (su griterío desordenado y tenaz), el carbón, las piedras, el algodón (que ensucian, que son “inútiles”, que hacen de “belleza” postiza respectivamente) y por añadidura sometido a un movimiento de “carros” que son la estructura *portadora* y la manifestación *alterante* al mismo tiempo (con la imposibilidad de vivir en un espacio “único” y de comportarse según las reglas de la verosimilitud).

Esta infelicidad es, sin embargo, la conciencia de la crisis: es la objetivación de la conciencia de no poder ya practicar un teatro a escala humana, según la perspectiva establecida por la costumbre y por la arquitectura “burguesas”, y es también la explicitación de una “rebelión” que, partiendo del “malestar” del propio cuerpo se extiende a la “negación” del comportamiento rutinario, con una desolación de fondo ni inmóvil ni mítica pero saludable en cuanto a que está en movimiento y es materializada.

En el momento en que la conciencia de la crisis se dilata y alcanza la totalidad de la acción escénica, englobando al espectador como “cómplice” y como “testigo”, el actor empieza a ser capaz de “salir” del producto y de transformarse autónomamente en “portador” de elementos “verdaderos” y “vivos”, coincidiendo con su reconocimiento de “infelicidad” productiva y con su desvinculación de la “técnica” habitual. De modo que es la sana terquedad de Roiewicz (en el caso de “Los Testigos”) (la) que hace, creer desesperadamente en el “verbo” en el preciso momento en el que se da cuenta

dolorosamente de que cualquier acción teatral dedicada, hoy, al “verbo” está escindida; y se trata de una sana terquedad, en cuanto que proviene de una matriz poética “felicísima”, en la cual lo “verdadero” y lo “vivo” tienen su sitio justo, sin nostalgia poética pero con una profunda sensibilidad realista. Lo que es “feliz” se guarda inmediatamente a cal y canto, precisamente en la medida en que tal disposición tiende a un comportamiento nostálgico y no activo; Roiewicz es consciente de ello, hasta el punto de luchar contra ella por todos los medios, desde la ironía al sarcasmo, desde el “distanciamiento” a la “ambigüedad”, en una “acción” teatral a la inversa, como en una cuenta atrás de diez acero, hasta la explosión final.

Aquí la explosión final es el silencio: el vacío de la escena. Un silencio que no es sensible sino duro, que no es conciliador sino acre: el vacío no tiene un carácter simbólico o imaginativo, es simplemente el vacío de la crisis de hacer teatro incluso como “malestar”, como “rebelión”, aunque ese “malestar” y esa “rebelión” no incluyan el comportamiento de todos, aunque no alcancen la “autenticidad” totalmente y para siempre. Como esto no sucede, ya que el “producto”, aunque intacto, permanece, ya que los autores del “producto” no cambian de vida, llegando sólo a la infelicidad, resulta que la acción escénica entera es desmitificadora por desesperación. Lo mismos “obreros” que han ejecutado el movimiento de los “carros” con indiferencia, sin lograr y sin querer contribuir a la disolución de la acción y a la introducción del vacío, sino pedir, por otro lado, a esta acción y a este vacío (aunque infelices y conscientes de una crisis) ninguna salvación o rehabilitación, los “obreros” han demostrado en su “descanso” teatral, en un silencio sumamente lleno de significados, “verdadero” y “vivo”, que ni ese teatro ni ese malestar entran en su mentalidad y en sus intereses; por suerte, de momento ni siquiera quieren proponer alguna otra cosa, algo “moral” o “político” o “comprometido” en general; y ello porque su indiferencia es sólo un cierre y no una apertura, un cierre, por otra parte, también para la “infelicidad”. Tal vez ese comportamiento suyo, esta forma de comer y de “descansar” naturalísima puede ser vista como un reclamo “auténtico”, en la medida en la que es él mismo, en el teatro, en la escena, y no requiere ninguna explicación, ninguna determinación, si no es la de su posibilidad de estar juntos en silencio, trabajando, con “naturalidad”. El límite de dicha “naturalidad” está en el hecho de que no aporta ningún cambio al espacio “vivo” de “Los Testigos”; por lo tanto, el vacío final debe dejarnos todavía más inquietos, precisamente por la extrema sutileza de la operación “rebelde” impregnada de una pátina “natural” y de una “verdadera” naturalidad, dentro del “producto” y sin hacerlo “salir” de la ambigüedad, exceptuada la inherente al procedimiento adoptado, al artificio seguido.

Pensamientos y observaciones reunidos por G. Bartolucci y publicados por primera vez en Marcatré (Milán), nº 43-45, julio-septiembre 1968.

Omelia

Jannis Kounellis

En el blanco de Malevitch hay amarillo porque está presente el recuerdo del oro.

El dramatismo que hay en nuestro trabajo (a pesar del hecho de que se reconoce la tensión del cuadrado) es porque el recuerdo de Laoconte está vivo.

La ortodoxia laica de Malevitch.

El espacio como moción del infinito.

El dogma como orden compositivo.

El eremita como oponente.

El dolor como recorrido hacia la pureza.

La ausencia del purgatorio en el concepto del cuadrado.

La conquista de la libertad como búsqueda de la realidad y de los límites de una cultura.

El límite del metro.

La transgresión de la fe.

Las perspectivas de la moralidad y el metro como justicia.

El retorno del pueblo y de la invención formal.

La forma como dignidad y como punto de encuentro.

La forma como poder y oposición.

El pragmatismo como opresión y como realidad.

La centralidad y el errante.

El concepto de la herejía y de la dignidad intelectual ante lo establecido.

La relación entre potencia militar y credibilidad de la forma.

La centralidad de un texto humanista en una sociedad que prefiere el serialismo.

El gran patrimonio filosófico y la mediocre historia de un color plano.

La apasionada verdad que representa una comunidad.

La batalla como historia.

La avanzada como historia.

El pueblo como historia.

Por qué definiendo como ilustrado el derecho de lo divino.

La melancolía como propuesta.

La melancolía como tendencia históricamente reconocida.

La ideología de la perspectiva.

El punto donde los Divinos y los humanos tienen los mismos intereses.

El conocimiento (precisamente porque reconoce) aumenta las contradicciones, pero entonces ¿por qué muchos de aquellos que se reconocen en la ilustración han eliminado las contradicciones de su experiencia formal?

Hablemos claro: Somos grandes, sólo tenemos que formalizar una propuesta en un pequeño espacio, pero sabemos que es históricamente casi imposible, pero entonces, ¿de dónde nace la credibilidad?

La credibilidad nace del dominio de la fuente; por lo tanto, puedo estar sereno.

Estoy ideológicamente definido, por lo tanto, exijo; ¿y quién me confiere esa autoridad?

Atravesar las contradicciones y los pasajes lleva a la conciencia del límite, y del conocimiento del límite nace el concepto de autoridad.

El concepto de la tiranía y la historia de un punto calibrado en el espacio.

El imperativo de la tiranía como último puesto avanzado de la justicia.

La apología de la tiranía como idealidad irrenunciable.

La totalidad como idea de infinito, como sublime y como presencia inconfundible, es la distancia mínima para un diálogo gigantesco.

El límite de la herejía de una fe.

El hereje como progresista.

La herejía como nivel de discusión.

Se revive finalmente el momento en que el hereje no está conforme.

Es necesario reconocer el atractivo de las letanías.

Es necesario reconocer en las realidades prerrevolucionarias rusas, incluidos los peregrinos y los teófobos, una gran vitalidad cultural que sirvió de soporte creíble al estructuralismo y cuya ausencia hoy se deja sentir.

El cuadrado ha perdido su fascinación al perder su porqué inicial, y no basta una coherencia estilística para dar credibilidad.

El concepto de laicidad no tiene nada que ver con el dominio del pragmatismo.

El centralismo tiene un sentido liberador y de síntesis cuando comprende y concede con amplitud.

Entre una lógica y otra existen montañas, océanos, abismos.

A grandes rasgos definiendo mi lógica.

La única mediación posible es el carácter concreto lingüístico de una obra.

Lo extremo como motivo de discusión.

Y todo esto para decir que lo que afirma Donald Judo en su escrito, naturalmente a pesar de que hay puntos en común, manifiesta los defectos de siempre de algunos pintores americanos: en efecto, si no se comprenden las motivaciones populares y la idea de la historia (sobre por qué una forma tiene una autenticidad propia), la lectura de las obras no va más allá, desde el punto de vista formal, de un dato estrictamente métrico.

Esto no impide que una determinada experiencia pictórica pueda haber tenido un nacimiento digno, un digno resurgir y una inmediata caída.

Primera publicación en A E I O U, nº 12-13, Roma, enero 1985.

Sin Título, 1993

Jannis Kounellis

Artista o pintor

En los años sesenta me han llamado artista porque no sabían cómo definir un montón de carbón. Pero yo soy un pintor, y reivindico mi iniciación a la pintura. Porque la pintura es construcción de imágenes; no indica una manera ni tampoco una técnica. Cada pintor tiene sus visiones y sus medios para construir la imagen, y es ridículo el tópico que asocia la palabra pintor al arte tradicional y la palabra artista a un papel anárquico, moderno y experimental. Jackson Pollock era un pintor que reivindicó épicamente el espacio americano, los murales mexicanos son pintura, pero también Duchamp es un pintor. El liberalismo ha dado a la pintura libertad hasta los límites del imaginario y ha devuelto al artista un pleno papel intelectual.

Fuego

El fuego no es sólo calor, sino también fuente de luz. La lámpara de petróleo que iluminaba la escena del *Guernica*, o la vela, el rostro de la mujer junto a la mesa de Latour, creaba sombras, marcaba los volúmenes y, con toques aquí y allá, determinaba la imagen.

La primera vez que he usado la llama de gas fue en 1957 para indicar el centro de una escultura, una margarita de metal, como para resaltarlo. Después en París, en 1969, en la Galerie Iolas coloqué algunos fuegos a lo largo de un muro, sobre una línea horizontal, a la altura de un hombre, para indicar el perímetro de la galería.

El fuego para mí equivale al papagayo (obra de 1967 presentada en la Galería L'Attico de Roma); es algo vivo, que se vuelve hacia el exterior con agresividad. Pero ninguno de los dos, ni el fuego ni el papagayo, tendrían sentido sin su soporte de hierro. Están vivos, son reales, pero sobre todo son signos de una imagen construida sobre las relaciones; y, a fin de cuentas, para mí es pintura. Me pregunta si soy un pintor realista, la respuesta es no. El realismo representa y yo presento.

Muro

He construido muchas imágenes con fuego y muchas imágenes con muro. Muros de piedra, de maderos, de libros, de sacos. Muro recubierto de hojas de oro, aunque también mis primeros cuadros con flechas y letras eran muros. Tenían las dimensiones de las paredes de mi casa, estaban pintados con colores para muros. Contra el muro apoyaba la tela, la

quitaba y ponía otra. Todo esto para decir que no e hecho nunca un cuadro de caballete. En 1969 en San Benedetto del Tronto tapié una puerta con piedras sin argamasa. La cavidad de la puerta me permitió construir esta imagen enteramente de piedra. No era una oclusión, era una imagen con las dimensiones de la puerta. Yo no tengo el problema de cerrar, sino, siempre, el de mostrar.

Relato

En la exposición de Berlín de 1990, cuando cayó el muro, recuperé un viejo carrito lleno de sacos de carbón, haciendo que se desplazase adelante y atrás sobre una vía que unía dos partes de un edificio abandonado. La exposición se abrió el 13 de septiembre y cerró el 2 de octubre, día del final de la república democrática alemana. Todo esto para subrayar que una exposición, como yo la entiendo, es un acto único, aunque también cuando se trata de una exposición en una galería o en un museo se propone una visión mediata y significativa.

En el siglo XIX no había exposiciones personales, las había solo colectivas, en la que cada artista presentaba su cuadro más hermoso, lo que no permitía hacer un relato. Hoy el artista en una exposición puede relatar, porque tiene un papel más fuerte, una identidad de pensamiento y libertad intelectual.

Teatro

Una cosa es la teatralidad y otra el teatro. Toda pintura italiana tiene su teatralidad. Caravaggio, por ejemplo, o Tiépolo. En mi trabajo busco esta teatralidad. Aunque también he trabajado para el teatro como pintor. Quiero decir que no he trabajado nunca como ilustrador, sino como persona del teatro, con Carlo Quartucci o Heiner Muller, en espacios inéditos o en espacios canónicos como el teatro Gobetti o el Deutsche Theater, o en la ópera de Ámsterdam o Berlín, pero con una libertad desconocida a un escenógrafo.

He trabajado en ese teatro que buscaba sus raíces clásicas y quería salir del equívoco de la comedia burguesa del siglo XIX. Un escenario naturalista ambientado en un espacio descriptivo que , con tonos cinematográficos, subraya las situaciones narrativas: el denominado *décors*.

Hemos intentado reconstruir el teatro. Pero no me hable de sobrepasar los límites, no sé que quiere decir. Yo no sobrepaso nunca los límites.

Viaje

Para mi viaje quiere decir "ir a otro lugar". Me siento atraído por otros lugares, como todo artista, por motivos culturales y por la aventura que hay siempre dentro del arte. Pero no es exacto afirmar que la búsqueda sea un viaje hacia lo desconocido. Uno se siente atraído siempre por algo conocido, incluso por algo pequeño. Se desea ver un cuadro de Van Gogh

y se acaba en París. Se descubre París y con País la cultura francesa... Todo viaje tiene un carácter iniciático, es una idea de conocimiento activa, amorosa, expansiva. A menudo el viaje está presente en mis obras, pero es demasiado obvio asociarlo al trabajo del barco (en 1994 Kounellis monta una exposición dentro de un barco mercante Cargo Ionion, anclado en el puerto del Pireo). Es mucho más parecida a un viaje la exposición de Chicago (1986 Museum of Contemporary Art), que se expandía hacia fuera en otros espacios periféricos, más allá de las salas del museo.

Guardián

Soy un conservador. Un guardián. La realidad que no es visible es apócrifa y el guardián conoce su significado. Así pues, el guardián impide la aproximación a los secretos místicos custodiados. El origen de la composición es la custodia, y como composición conserva dentro del orden y une presente y pasado. Y el pintor moderno, como en cualquier otra época, es un hombre antiguo.

Treinta años después [Últimas notas desde el interior de una caja de cartón]

Bernardí Roig

Carta jamás enviada a David Barro

Querido David:

No de cualquier forma, sino de una forma que podríamos llamar determinante i que incluso me atrevería a llamar definitiva, he decidido no salir nunca de esta caja de cartón, no porque quiera ser una paquete o estar siempre embalado, sino porque asumo dolorosamente que he sido vencido y que ya no hay lugar para mi en el mundo.

Hubo épocas en las que quise estar colgado de un muro, En otras, tuve la osadía de estar sentado en una silla. Incluso, en momentos de mayor coraje, mi única obsesión era estar sobre una peana: ese fue, sin duda, uno de los momentos más ambiciosos i gloriosos de toda mi vida. Pero ahora sólo puedo estar en una caja de cartón, porque afortunadamente ya no tengo ideas sino memoria. Me voy a entregar por completo a este absoluto: vivir en una caja de cartón.

Vivir en una caja de cartón es como vivir en una cabeza. Eso es, convertir esa caja en una cabeza, en una cabeza/caja e introducir todo el cuerpo dentro de esa cabeza/caja. No son dos espacios, la cabeza i la caja, sino un solo espacio, la cabeza/caja. Blindar de una vez por todas ese supuesto y , i a partir de ahí atreverse, otra vez, a pensar el mundo. Esa caja de cartón será mi garantía para la inmovilidad i el silencio. Desde aquí, desde esta atalayada sonde sólo fertilizará la quietud, todo acto, todo pensamiento, toda obra i en definitiva todo lo humano, será condenado al silencio. Pensar no será sino confirmar que todo ha sido en vano. Aún así se pensará. Aunque sólo sirva para asegurar la bancarrota de las ideas. Esa será la grandeza i a la vez la miseria de estar encerrado definitivamente en una caja de cartón. Desde aquí podré organizar el desprecio a los enfoques programáticos de grupo; resistir de cara a la vida i a lo real sin la cobertura que dan los llamados “planteamientos plurales”, cuya única misión hasta ahora, ha sido la de camuflar deficiencias. La cabeza/caja es el lugar desde donde generar una atmósfera capaz de contener la espesura de silencio que necesito. Aquí habrá una oscuridad gobernada por una serenidad eternamente inalterable. I esa oscuridad será la condición indispensable para apreciar la belleza de un perfil en el que confiaré desesperadamente, i así esa confianza determina la

estratificación de capas de oscuridad como metáfora de las tinieblas que me rodean. Así es: confiar y resistir.

(Silencio interior)

Como ya te puedes imaginar, no me importa nada ni nadie. Ahora empieza mi verdadera disolución. Una vez abandonada la cámara de los deseos, pronto me convertiré en ceniza y seré barrido junto a las colillas, como Murphy. Entonces podré reclamar que yo quise ser ese hombre, no Murphy, sino el otro. Quise ser ese hombre elegantemente vestido que colgaba del muro a veintiún centímetros del suelo, que no sólo nos hablaba de quietud, no sólo estaba solo, sino que actuaba de dispositivo de la soledad. Yo quise ser ese hombre de espaldas al mundo, ese hombre ausente, el que con su apariencia ya no volvería jamás a construir ninguna narración; ese hombre que se instaló en una sensibilidad amputada i sustituida por prótesis emocionales. Yo quise ser ese hombre que tenía la mirada tapiada, no una mirada ciega, sino una mirada que ya no generaría más imágenes, que ya no podría construir ningún tipo de relato, en definitiva un hombre con la mirada quieta. Ese hombre pensó en el fuego como fundamento de una poética que tenía su razón de ser en el fracaso humano. Ese hombre con el fuego en los ojos estaba incrustado en el espacio i aplastado por la arquitectura del lugar, pero que con su presencia reinventaba de nuevo ese lugar i con su mirada tapiada activaba su presencia interior. Esa mirada era todavía una metáfora de la luz que hiere, de la luz habitada aún por el pensamiento; era la mirada ígnea que siempre garantizó la memoria. Yo quise ser ese hombre aplastado contra el muro que buscó desesperadamente lo real a través del bosque de mediaciones que le impidieron acceder a cualquier certeza. Ese fue un hombre que ya no pudo pensarse más a sí mismo como un heredero, para el que la experiencia de la pintura sólo fue la experiencia de la derrota, i que se declaró en contra del dogma contemporáneo de la amnesia. Fue un hombre que asumió la imposibilidad de construir una mirada porque siempre supo que la memoria había sido definitivamente cancelada. Aún así, ese hombre buscó una realidad, digamos, liberada de todo ilusionismo. Entonces soñó con introducir estructuras preñadas de contenidos de resistencia moral. Insisto en hablar de ese hombre que decidió arrancarse los ojos para escapar a la turbulencia del deseo. Insisto una vez más en ese hombre que quise ser, en ese hombre que tardó más de treinta años en liberarse de la pintura y en liberarse también de toda esa carga aterradora que suponía para la propia existencia artística aquella acumulación de pasta simuladora de experiencia. Ese hombre se encarceló en el pensamiento del negro, de un *no poder existir más que a través del negro*, el negro como única

posibilidad de existencia i así ese hombre se camufló en el desasosiego i se acopló perfectamente a la angustia de ser mostrado. **Pero yo no pude ser ese hombre**, querido amigo. Yo sólo pude amontonar instantes embalsamados cuando busqué desesperadamente el acto de fe que revelase la obra. Seguramente fui un cautivo bajo el escenario de la historia que escuchó pasos, incluso pasos acelerados sobre la propia cabeza; como te puedes imaginar, ya sólo una cabeza vencida, que ha perdido el dominio del lugar donde se la nombraba con claridad. Eso es lo que ocurre cuando un hombre deja de ser una idea clara, cuando habita un desconcertante estado de laterización, como postrado en la cuneta de los acontecimientos, entonces sólo dispone de la memoria para escupirle a la conciencia fragmentos del pasado. Ahora si soy ese hombre incapaz de habitar un cuerpo del que nunca comprendió nada, ni siquiera su caducidad, i que está insertado violentamente en mitad de una cultura insatisfactoria, de una cultura que sólo produce incertidumbre, profundo malestar y mutilación. Soy ese hombre. I jamás podré salir de mi cabeza, de mi caja de cartón, pero nunca olvidaré que el artista debe ser un destructor permanente porque él es el creyente, ni que la única posibilidad del rostro es la de ser borrado.

(largo silencio interior)

Sabes muy bien que durante más de treinta años todo mi trabajo estuvo, desde el inicio, marcado por el primado de una visión, siempre estuvo despiadadamente sometido al dictado de la imagen. Siempre pensé en la imagen como un simulacro, algo que simulaba un fantasma obsesivo, invisible e incommunicable. Durante más de treinta años y durante todas las noches de esos treinta años, soñé que era un fabricante de *grandes máquinas de simulacro* i que inventaba continuamente mecanismos perfectos para el fingimiento. No pudo ser de otra forma, mis dibujos no fueron hechos para ser amados, sino para producir víctimas, los que se atreviesen a mirar, ya sólo podrían ser víctimas. Nunca fueron imágenes para ser contempladas, sino que eran imágenes que erosionaban el ojo, i quien las mirase no podría escapar nunca de lo que viese en relación con lo que no osase ver. Todos mis dibujos me conducían directamente al corazón de una obsesión fundamental: asegurarme la pérdida definitiva de una identidad personal. Desde aquí, otra vez, desde la oscuridad más profunda de esta caja de cartón puedo confirmarme una i otra vez que ya no tengo miedo, i por eso ahora puedo proclamar que un dibujo fue para mi un incidente en el umbral de la visibilidad. Me obsesioné con el valor de intercalo de la imagen dentro de una asociación invisible de posibles imágenes encadenadas. Fue también determinante la figura del que mira como el gran expropiador, como tu apuntaste hace

más de treinta años. Nunca lo pensé antes, pero ahora, para mí, es de la máxima claridad: es el deseo de verse en el proceso de crear lo que construye la escena. Sinceramente creo que ese debería ser siempre el primer pensamiento. A partir de ahora será más fácil, porque ya nunca saldré de mi cabeza. Ya no viviré más ahí fuera, ya no volveré a estar anestesiado, ya no volveré a vivir la clonación de los acontecimientos, ni volveré a estar anestesiado, ya no volveré a vivir la clonación de los acontecimientos, ni volveré a agitar de forma despiadada la coctelera de fragmentos que he heredado. Porque ahora sí he comprendido de forma decisiva que solamente hay una salida: sentir una desconfianza monstruosa con lo hecho.

(largo silencio interior)

Ahora me podré disolver. Después de más de treinta años paseando por el borde de la arista sin acariciar la más mínima posibilidad de comprender nada. Ahora seré feliz. Desde aquí, desde esta profunda oscuridad, desde esta cobertura emocional que me da esta caja de cartón, volveré a ser un hombre. Volveré a estar situado en el centro. I sobre todo volveré a ser una idea clara, aunque sólo sea por poco tiempo. debo decir que viví obsesionado, obsesionado en acumular líneas, líneas que fuesen un rostro. Viví obsesionado con la idea de que ese rostro me pudiese contar algo de mí. Vivir en esa obsesión fue para mí la única posibilidad de establecer una victoria sobre el desánimo. No puedo olvidar que esas líneas crecían fuertes dentro de mí. Por eso siempre amé a un artista como Giacometti *el gran amasador de líneas*, también llamado el gran *titubeador*. Nunca, nunca confió en una línea que fuese perfil, ni comisura, ni siquiera en una que determinara el orificio, sino que sólo pudo confiar en amasar i amontonar miles i miles de líneas que pudiesen ser precisamente eso: perfil, comisura u orificio. En sus dibujos la tensión del brazo se precipita en el camino hacia una exactitud imposible, a través de la línea, de las mil líneas y así garantizar la distancia con el mundo. La maraña debía certificar que esa imagen no es el mundo, sólo lo que el mundo nunca podrá ser. Ahora lo puedo declarar sin miedo: yo amé a Giacometti. Sí, eso fue. Primero se trataba de confiscar el impulso, i luego dejarlo macerar. Quizás fuese la extrañeza de una presencia insólita en lo diario lo que provocaba el desencadenamiento de una línea, i así de otra línea i así sucesivamente hasta que la angustia configuradora era efectivamente aniquilada. Así es. Giacometti inventó la distancia; introdujo la representación de la distancia en el mundo del objeto y convirtió ese objeto en un espejo. Ese espejo es precisamente el lugar donde la imagen de la muerte estará siempre garantizada. Todos estos acontecimientos me ayudaron a identificar una mirada, aunque fuese una

mirada que ya contenía la muerte. En todo caso, una mirada erosionada por la luz capaz de asomarse al interior del cuerpo i acariciar momento incorruptibles; precisamente un cuerpo soluble, hecho de lagrimas de sal que almacenan todo el patrimonio visual heredado. Pero ahí fuera no fue fácil, aunque ahora todo esté más claro. No queda otra opción que saquear i robar la cartera de los adoradores de espectros, antes de ser sometido i brutalmente aplastado por esa mecánica de presión que han sido los dogmatismos de la moda. No hay que olvidar que Godot nunca llega, que nunca se consigue nada, que nunca se va a ningún sitio i que ni siquiera nunca se dice nada. Estamos en una situación de descentramiento permanente i solo poblamos el vacío del silencio con las palabras, palabras que son sólo rumores, rumores que nunca fertilizarán nuestra extinguida existencia de gladiadores moribundos. Ya no viviré más en ese lugar inexistente donde las grandes ideas han sido incautadas, secuestradas. ¿Cómo representar a ese hombre en mitad de esta espesura? La única garantía es que la eternidad no durará más que nosotros. Pero yo ya me he ido, i todo este tipo de cosas ya no me importa. Eso lo puedo decir ahora porque la oscuridad me protege i ya no tengo miedo. Sólo tuve miedo de la luz, porque la oscuridad nunca miente.

Texto publicado en 2005 por la Diputación provincial de Zaragoza con motivo de la exposición *Ejercicios de reclusión*.

Binissalem

Bernardí Roig

Viernes 2 de diciembre

– Hace días que quería proponerle algunas cuestiones acerca de la construcción de una imagen. A razón de la bulimia icónica que vivimos, usted mencionó a ese hombre ahumado el humo. Lo definió como el gran configurador de imágenes.

– Quizás le defraude, ya sabe, ese lugar, el lugar de la imagen, su producción i su dotación de sentido... no estoy seguro de poder abordar este tema con claridad.

– Quizás pueda ayudarle. Yo creo que la construcción de una imagen ya no se hace en función de una serie de tipologías o de formas determinadas. Para construir una imagen uno está obligado a hacer cada vez un diagnóstico, un análisis. El contexto es la primera materia prima de la que se dispone.

– Aunque tuviese razón, su argumento nos obligaría a ser analistas de la situación cada minutos cinco minutos, algo posiblemente insufrible. Es evidente la responsabilidad que uno debe asumir como configurador de imágenes. Uno puede hacerlas as, sin más, y arrojarlas al mundo. Pero esto sería monstruoso. Saturaríamos la iconosfera y ya no tendríamos mirada, y mucho menos erección del ojo. La imagen es algo que ya está en uno, suponiendo que uno sea ese, i si es así, i disponiendo de cierta destreza en el utillaje, sea el utillaje que sea, se trataría de sacarla fuera y que tenga un aspecto, una forma, un perfil. ¿Pero qué hacer con todo eso cuando sólo nos queda la posibilidad de verterle contenidos? Significaría que uno dice con esa imagen lo que quiere decir; i eso, claro, es precisamente lo imposible, ya que evidentemente no somos nunca ése que creemos que es precisamente uno, sino en todo caso otro. Uno como mucho, se manifiesta siempre a escondidas i tiene el rostro desdibujado.

– No entiendo, pero dejémoslo. ¿Qué papel ocupa el llamado contexto en su obra?

– El contexto es una obviedad. Toda imagen que sale al mundo ya está preñada de contexto. Bueno, ya sé que no acabo de centrar la reflexión, pero estamos merodeando una cuestión muy delicada. Finalmente, lo único que le puedo decir es que uno no es más que un prisionero de estas cuestiones; lo acechan i persigues a uno a lo largo de toda su vida, i en un momento determinado esas cuestiones le matan. Los pintores no mueren de enfermedades, ni de accidentes, ni si quiera

mueren de viejos. Mueren porque las cuestiones que se plantearon una i otra vez, i que les persiguieron durante toda su vida, les matan lentamente.

–A usted la cuestión de las imágenes le está matando. Ya no configura, seguramente, desde hace más de treinta años, y cada día que paso con usted sentado ahí, frente al gran ventanal del gabinete de estudio situado bajo, está diez años más viejo, su barba blanca es todavía más blanca i de su cabeza se asoman los cuatro huesos que la encierran.

–Sabrá usted que uno pasa por la vida intentando no entregar la muerte un cuerpo que no comprendió nada, aunque eso precisamente es lo que mata; no de una manera fulminante, como ya le he repetido varias veces, sino muy lentamente, sin atajos. Sucede que hace ya más de treinta años que vivo obsesionado por comprender el estatuto de la imagen, i eso se paga.

–Tenga cuidado con tratar con demasiado mimo las mismas ideas: se gastan. Con las ideas hay que pasar de la caricia al alarido, i nunca confiarse. Uno se relaja, i una idea que presumía inocente te apuñala brutalmente por la espalda.

–Yo me refería a morir de otra forma. Como Marat en su bañera, por ejemplo.

–Me lo imaginaba

–Créame, sólo hay una salida: sentir una desconfianza monstruosa con lo hecho. Hay pintores que tienen ideas, muchas ideas; ahora una idea, mañana otra idea, al día siguiente varias ideas i así sucesivamente. Siempre he tenido envidia de esos pintores. Pero yo sólo he tenido una idea, créame, una idea en toda mi vida. He vivido asediado i ahora, como usted dice, ya definitivamente aniquilado por esa idea. No pudo ser de otra manera.

–Me parece un elogio a la monotonía.

–Que quiere que le diga... Alguna ventaja hay que tomarle a la vida, ¿no?

–No sé si preguntarle cual ha sido esa idea, esa única i sola idea que le domina desde hace más de treinta años. Creo que no podría responderme.

–Sí puedo responderle, aunque la respuesta, posiblemente, no le sirva de mucho, como no podía ser de otra manera. La única idea que ha dominado mi vida ha sido que debía únicamente ser esclavo de una sola idea, para siempre, sea la que fuese; no varias, porque eso hubiese sido, una vez más, no haber comprendido nada.

–¿Acaso cree usted que ha comprendido algo?

–No, pero todavía tengo tiempo. Siempre he encaminado mis esfuerzos a intentar construir un hombre.

–Usted no es más que un retórico que se sirve de las palabras para encubrir su impotencia.

–Por favor, no siga. Se lo ruego. Prefiero que el silencio se interponga.

Fragmento de *Binissalem*, publicado en 2006 por el Kunstmuseum de Bonn con motivo de la exposición *The Light-Exercises series*.

